Kino Teatr



ESTHER RALSTON
Fot. Paramount

KINO TEATR

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK FILMOWO-TEATRALNY

POD REDAKCJĄ **SEWERYNA LUSZTIGA I MARJI JEHANNE WIELOPOLSKIEJ**

Redakcja i administracja: **Warszawa, ul. Długa 50. Tel. 315-46.**

ROK II. WARSZAWA, 15 MARCA 1929. Nr. 9.



ANNA MAY WONG (PICADILLY) *Fot. Petetfilm.*

STEFAN NAPIERSKI

TRIUMF SENTYMENTALIZMU

Dotąd w głośnych i niezliczonych interpretacjach, które wraz ze stylem epoki mijającej, tak niedawnej, a już odgrodzonej na zawsze murem wojny, padały w przepaść błahej legendy — tej jedynej, na jaką stać nas jeszcze — jak np. kreacja najtragiczniejszej z żebraczek miłości, Eleonory Duse, — oglądaliśmy zlekka postarzałą „Damę kameljową", zidylizowaną kozetkami barwy nieodzownie błękitnej, puklami malowniczo udrapowanemi, błyskami pająków kryształowych, dźwięczących smutnie, odbijających w zwierciadłach wielkiej, wielkiej „inteligencją serca", goncourt'owskiej demi-mondaine'y. Ale wulgarna anegdotka Dumasasyna, którego podziwiał sam autor „Madame Bovary", majstra wzruszeń niezawodnych, jak jarmarczny efekt, nie jest w istocie swej czemś odbiegającem wielce od tragedji, brutalnej, jak tragedja antyku albo Racine'a; z pośród loków zalotnie upiętych i frywolnych firanek wydziera się jak ptak, ogłupiały z bólu; fabuła jej, ludzka, zbyt ludzka, blednie w teatrze, jak trup; trzeba aż było rozbić teatr, wynaleść brutalność kina, której nie da się już upiększyć, by bez szminki pokazać martwą jej bladość; trywjalny ten romans jest ponad-ludzki niemal, jest nie do podźwignięcia. To romans zabójczy. *To mit o miłości niemożliwej.* Wszystkie banały od początku świata stają znów w blasku oślepiającym, krzyczą niememi wargami ekranu. Dzieweczka ze sklepu, o oczach kuszącej niewinności. Powiedzmy to, co się mówi tylekroć z uśmieszkiem, to wyzwisko: dziewczynka... W rękach eleganckiego „starca zakochanego", który potem, po kilku miesiącach, czepiając się wspaniałych rozwianych woali, pada jej do nóg, błagając jałmużny miłości. A potem znów ten drugi, jeszcze świetniejszy, oczywista, „książę", zmurszały lowelas we fraku bez skazy... Kokoty w lożach opery w aureoli z piór... Poczem z rąk do rąk; no i „orgje" z podrzędnego romansu... Czy może być co bezwstydniej wyświechtanego? Zafałszowanego tandetą sentymentu z dziesiątej ręki? Coś ordynarniejszego? Coś niewybredniej schematycznego! *Coś bliżej sięgającego prawdy?* Prawdy faktu, prawdy idjotycznej, prawdy niepatetycznej: — *faktu, który druzgoce, bo jest?* Bez schlebiających epitetów, bez wybiegów stwierdźmy przedewszystkiem: nowa „Dama kameljowa", Norma Talmadge, słynna filmowa gwiazda, na obu wielbiona półkulach, jest *brzydką kobietą*. A reżyser jej wyrafinowanie jest inteligentny. To w rezultacie daje pełne zwycięstwo, — i nietylko artyzmu.

Nareszcie do rupieciarni wróciły konsole, poprzetrącano gueridony, strzaskano wdzięk; rozbito lustra w ramach sutych od złoceń. Na płytach z podrabianego marmuru zachrypnięte kuranty przestały bić. A teraz ogłusza nas melodja czysta...

Uczucia, zawiędłe, jak płatki róż, „niegdysiejsze" sentymenciki nie pachną już po sepecikach. Nie przenika nas ich wątły i łatwy czar. Nie uśmiechamy się, lirycy, do łez, zakrzepłych w sople, mod-



Norma Shearer. *Fot. Julfilm.*

ne po fanfarach Solferina. Do szarych pantalonów ze sprzączką. Do faworytów z „Education sentimentalez". II cesarstwo, pseudo-cesarstwo, rozsypało się w pył. Nie waży się nikt roztkliwiać pogodnym anachronizmem. Jest miłość i śmierć. To, co jest.

O „Hamlecie" we fraku pisało się dużo. Snoby po kawiarniach, wygolone szengajsty z dystynkcją klepały się po ramieniu nad zagranicznemi ilustracjami. To nie sztuka. Hamlety są dzisiaj aferzystami, którzy serca przegrywają na giełdzie, nie na szpady. Ale „Dama Kameljowa"? Ale „Nora"? Najtrudniej wskrzesić tragedję, ukazać, że jest tragedją, gdy dno jej cuchnie naftaliną.

Gdyby kto „Norę" pokazał na tle dansingu i radja, przy mordach wygolonych po amerykańsku, obok wąsików a la Menjou, *i nie rozśmieszył* do rozpuku, byłby niemal genjuszem. Mógłby to uczynić on jeden: Chaplin, ale on gardzi archeologją. Bowiem z tamtego świata nie zostało nic, prócz szczątków pogruchotanych zabawnie i trywjalnych, jak dramat: szczątków ludzi wraz z całą ich „uczuciowością", rzuconą na śmietnik, wczoraj już ogłuszony gramofonem zardzewiałym, a dzisiaj wyjącym megafonem, i szczątków tego wszystkiego, co nazywało się — nazywało do niedawna jeszcze: moralnością, obyczajowością, dramatem i „moralnem" prawem. W tempie zawrotnem odbywa się „przewartościowanie", jakgdyby Europa ciągle jeszcze miała lat dwadzieścia, a nie dwadzieścia stuleci: — do mechanizacji i tak nieuchronnej przystosowujemy się zgrabnie....

Tedy Małgorzatę, kokotę sentymentalną, pokazują nam na tle współczesnego Paryża. I rozdźwięk ten — on jeden — ukazuje wreszcie nam to, co nie jest echem przebrzmiałej epoki, nad którą tak miło się roztkliwiać: raz jeszcze ukazuje twarz cierpiącą.

Norma Talmadge nie tylko pochodzi z Ameryki; jest zamerykanizowana w swym stylu. A oto tutaj staje się prymitywną kokotą o przedwczorajszych uczuciach, uczuciach zdławionych ale nie zatracających się nigdy, w dzisiejszym Paryżu. A Armand kocha, jak każdy piękny chłopak, jak każdy chłopak. I znów banał jest rewelacją. Gdyż on — to właśnie jest typowym kochankiem od serca, jej *niebezpieczeństwem*, alfonsem bezinteresownym, na którą ją stać dzisiaj bardziej, niż kiedykolwiek, tym, który nic od niej nie żąda z wyjątkiem tego jednego, *czego ona dać mu nie może:* miłości, niemożliwej miłości.

Chociaż jest ofiarna. Chociaż jest— tam, na wsi, wśród róż o szeleście bibułki — *niepokalana.* Chociaż— jak u Szekspira — miłość „przywraca jej dziewictwo". Ale — miłość nie zna granic; zabija siebie. Ostatni jej szczyt: bohaterstwo kobiety — wyrzeczenie — jest jej zabójstwem.

„Dama kameljowa", wpatrzona w zamknięte okna kochanka, co ją pohańbił, co ją wydał na śmierć, bo ją kochał, na śmierć suchotnicy z sentymentalnej opery, umiera z nadmiaru wierności, umiera, *gdyż była bohaterska.*

Morał: genjalny Büchner każe mówić małej prostytutce z Palais-Royal, tej może, co w kilka lat później w pewien wieczór grudniowy nauczyła miłości samotnego porucznika artylerji, Bonapartego, a teraz jest jedną z przelotnych kochanek olbrzymiego Dantona: przyszedł i rzucił mnie, ten pierwszy; *„a potem stałam się jak morze".*

Nie, z tego niema już ucieczki. Z tego morza wyłonić się już można tylko ponad-ludzką miłośnicą, miłośnicą zabójczą: Wenerą.



Camilla Horn *Fot. D. L. S.*

Ale wtedy, umierając, patrzy się w okna zamurowane, w ślicznym cichym śniegu idylicznym, w okna naprzeciw.

Wtedy:

miłość, miłość „kurtyzany“ (cóż za wyświechtany temat!) jest naprawdę silniejsza ponad świat, ponad fatalne sprzysiężenie zła i zawsze grzesznych jednako, zawsze jednako niewinnych ludzi; jest najtrudniejsza; jest nie do pojęcia: ta miłość bez przedmiotu ukochania, na który rozmieniamy tak chętnie naszą samotność. *I nikt już jej nie podoła.* Bo jest to miłość bez zadośćuczynienia.

I wtedy:

ze straszliwego zachwytu spełnienia przechodzi się w śmiech spazmatyczny, śmiech odrażający; w wulgarność bezradnej rozpaczy; w brutalność nieszczęścia, która ohydnie rozprzęga rysy; w oczy tępe i unicestwione. Norma Talmadge, gdy żegna kochanka: palcami dotyka jego powiek, jakby chcąc się przekonać, że on naprawdę istnieje, jak ślepa, co chce zatrzymać to, co jej ucieka, ucieka na zawsze: *to jedno, co jej odtąd zostaje.*

A także:

z bohaterstwa rodzi się zbrodnia. Przy stole gry, w przejaskarwionem świetle, wśród twarzy bladych od wściekłości i pijaństwa, dziki obelżywy wzrok opuszczonego chłopaka, brutalność czułości i zemsty: jego, czystego mężczyzny. I jeszcze: czepianie się murów i wpijanie w nie palców aż do krwi. I walka z żywiołem burzy, chlastającej zarówno tchórzów i mężnych. Z ulewą. Z żywiołem.

Gdyż jedno jest tylko bohaterstwo, jedno lekarstwo na śmiertelne kłamstwo miłości, jedno zwycięstwo, które nie jest klęską, gdyż przerasta siebie, wydźwiga się w niemożliwość, miłość aż do unicestwienia. Triumf sentymentalizmu? Nareszcie.

LEON ŁUSKINO pułkownik

STARZEC

Z CYKLU „GWIAZDY EKRANU“

Nie ustając w obserwacji ekranowego firmamentu ustawicznie kieruję kino-teleskop na coraz nową „gwiazdę“ i, obesrwując jej blask, spędzam przemiłe chwile w swem astro-ekranowem obserwatorjum.

Notuję to, co widzę, przyglądając się narazie astralnym fenomenom tylko pierwszej wielkości.

W ten sposób doszedłem do opisu najjaśniej błyszczących gwiazd ekranu, a więc do podkreślenia uroku gwiazdy — *Wojsko* i gwiazdy— Dziecko. Z kolei w polu widzenia mego teleskopu ukazuje się przepyszna gwiazda ekranu — *Starzec.*

Powiedział bym tak:

Wojsko — to obraz malowany z ogromnym rozmachem, ze wściekłą brawurą, malowany zawsze soczystemi olejnemi farbami.

Dziecko — to pastel.

Uśmiechnięty, rozanielony, rozpromieniony światłem wiosennego porannego słońca pastel.

Zaś starzec....

Starzec na ekranie — to rzeźba, którą wykuł w marmurze sam niezrównany Rodin - Czas. Każde życiowe doświadczenie, każda prze-



Rudolf Schildkraut. „Dobroczyńca“. Fot. Kolos.

żyta radość i każdy przecierpiany ból zostawiły na twarzy starca swój widoczny, artystycznie odtworzony ślad.
I, jak dziecko, filmowane dla ekranu, nie potrzebuje żadnej sztucznej charakteryzacji, tak i starzec nigdy się do niej nie ucieka.
Szminkę zastępuje dziecku jego mimiczna radość życia, chwilami— urok jego przekochanej bezradności i zawsze — czar istoty uosabiającej sobą dla nas symbol Nadzieji. Szminką dla charakteryzacji starca była cała jego przeszłość, a więc — jego beztroskie dzieciństwo, jego młodzieńcze porywy wzwyż, jego dojrzałe walki o chleb, o miłość, o gniazdo a wreszcie — ostateczna powaga zadumy nad zagadnieniami, rozwiązanie których czeka na niego za szybko zbliżającą się ku niemu kotarą kresu życia.



Miss Hungaria, Simony Bözske, która na konkursie piękności w Paryżu została obrana „Miss Europą", zamierza poświęcić się karjerze filmowej.
Photo — Pla

Zarówno starzec, jak i dziecko, nie potrzebują uczyć się dla ekranu nowych ruchów, bo pod tym względem wystarcza im być tylko sobą. A jak dużo pogody i ukojenia wypromieniowuje z ekranu dobrotliwy uśmiech twarzy i oczu starca! A jego ręce!

Rzeźba rąk starca może najbardziej rywalizuje z rzeźbą jego twarzy.

Ale bo też rzeźbiarzem tych rąk była nie lada mistrzyni — Praca! Aktor w średnim wieku, ucharakteryzowany na starca, może jakoś tam wybrnie z kwestji poruszania się w kino-sztuce, natomiast bardzo rzadko stworzy dobrą maskę, lecz, jeżeli chodzi o ręce, to z całą stanowczością można twierdzić, że ta się załamie i nie da rady. Włosów, ani zarostu starca nigdy nie da się zastąpić peruką, czy innemi naklejanemi „przystawkami", bo wtedy zawsze otrzymamy na ekranie nie starca, lecz coś w rodzaju Świętego Mikołaja w stylu niemieckich nalepianek. Coprawda niezrównany Jannings cudownie podrabia starca na ekranie.
Śladami jego wspaniale kroczy i nasz Jaracz, ale... genjusze są po za nawiasem filmowego regulaminu gdyż oni wszystko umieją i wszystko potrafią.

EMIL SCHÜRER

O ELEMENTACH ESTETYKI FILMOWEJ

Możliwość artystycznego kształtowania twórczego materjału jest w każdej dziedzinie sztuki uwarunkowana pewnem *ograniczeniem* formalnej swobody, pewnemi prawami, które stają się z czasem obowiązującą konwencją. Ograniczenia te wynikają albo same przez się z przyrodzonego charakteru danego materjału, albo też artysta własnowolnie zacieśnia jeszcze bardziej granice tych form artystycznych, w których ująć chce i utrwalić swą pierwotną, pierwiastkową ideę. Dopiero w ramach tych ograniczeń, w bezwzględnem poddaniu się artystycznej dyscyplinie, prawom umiaru, konstrukcji i kompozycji wyżywać się zaczyna bujna pomysłowość twórcy. Czy byłby np. do pomyślenia wysoki artyzm wiersza, gdyby nie ograniczenie formy rytmem i rymem? Lub swoiste piękno grafiki, wydobywane z tak ograniczonej, lecz jakże bogatej w artystyczny wyraz techniki czarno - białych plam?

Analogje w innych rodzajach sztuki są jasne. To właśnie owe ograniczenia i rozmaitość tych ograniczeń stały się *odskocznią* dla rozwoju bogatych form artystycznych. Gdziekolwiek człowiek nabywa biegłość i swobodę poruszania się w ramach pewnych ograniczeń, tam zawsze rodzi się kuglarstwo — lub nowa sztuka; zależnie od tego, czy artysta wyczerpuje się w samej tylko zręczności operowania materjałem, czy też dzięki swemu artyzmowi może wyrażać i kształtować idee.



Emil Jannings — po pracy. Fot. Paramount.

Taką nową sztuką stała się niewątpliwie twórczość filmowa. Dała ona przedewszystkiem swoim twórcom wdzięczny, bo trudny do kształtowania materjał: dwuwymiarowy świat lotnych cieni, świat puszczony w nieokiełznany widmowy ruch. I oto u samych podstaw rozwoju tej nowej twórczości napotykamy na pierwsze, zasadnicze i przyrodzone ograniczenie: *dwuwymiarowość*, która wraz *z ruchliwością* zawartego w tych dwu wymiarach świata stanowi naturalne źródło *niezwykłości* filmowej, tych prymitywnych jeszcze wrażeń estetycznych, jakie dzięki tym właściwościom dawała ta twórczość od pierwszych chwil powstania. Gdyby nawet film był pozostał niczem więcej, jak tylko ożywioną i w coraz nowych wykresach ożywiającą się fotografją, gdyby dawał nam tylko widoki wzburzonych mórz, potoków lawy, lasów płonących lub żywe portrety — to pozostałby przecież niewyczerpalnem źródłem nowych niezwykłych doznań estetycznych. Doznań, których tajemniczy urok w lwiej części polega na tem, że film magnetycznem okiem objektywu *poskramia* żywioły przyrody, wybuchy namiętności nieba, ludzi i ziemi i z uśmiechem pogromcy ilustruje nam ten niebezpieczny świat bezgłośnie i spokojnie... Film, który miałby za temat jedynie jakiś dramat przyrody zawierałby zawsze tyle cudów optycznych o nieprzemijającej estetycznej ak-

tualności, że jak serja apokaliptycznych obrazów genjalnego malarza nieustannie przykuwałby nas i wzruszał. I może nie miałoby wielkiego znaczenia, czy był to dramat rzeczywisty, czy tylko w atelier zaaranżowany. W tym drugim wypadku byłoby zapewne artystyczne znaczenie tego filmu o wiele większe....

Lecz żywioł ruchu w granicach dwu wymiarów nie byłby mógł dowoli wyszaleć się we wszystkich warjantach, gdyby reżyser do tego pędu nie był wprzągł *człowieka*. Gdy zaś człowiek pojawia się na widowni, zaczyna się dramat lub komedja i tu wyłania się nowy element estetyki filmowej—*sytuacja* w komicznej lub dramatycznej interpretacji, w takiem lub innem fabularnem powiązaniu. Dopiero przez krzyżowanie lub stopniowanie sytuacji nabiera ruch w dramacie filmowym znaczenia, *sytuacja staje się wykładnikiem ruchu*. Dobry scenarzysta tak dobiera, urozmaica i kombinuje sytuacje, jak inni kombinują słowa, dźwięki, linje i dopiero z tego surowca płynnej sytuacyjności destyluje reżyser poboczne i szczytowe fenomeny ruchu. Wartkość i zmienność musi zapełniać atmosferę filmu jak powietrze i woda: *rytm* następstwa obrazów to fluid życia, który płynie przez film; rozmaitość tempa to drganie namiętności. Film wezbrany rzadkiemi sytuacjami ruchu musi nas fascynować i niepokoić, jak głębia wyczuwana w leju wodnym, jak pokusa dna nad brzegiem przepaści i jak hucząca groza wodospadów.

Ruch pozbawiony łożyska sytuacyjności, ruch sam w sobie jako czynnik mechaniczny nie wyczerpuje jeszcze i nie stanowi pełnej istoty kina. Ruch w dramacie filmowym jest nie do pomyślenia bez wiązadła sytuacyjności i tylko sytuacja dopełnia jego emocjonalne znaczenie, — podobnie jak pierwotny dźwięk ludzkiej mowy musi wpierw zostać zapłodniony pojęciem, aby stać się artykułowanem słowem i wyrazem. Ujarzmienie ruchu w sytuacji znaczy artykułować go. Jeśli np. ze świetnego filmu ściśle wyodrębnimy jakąś scenę, w której zawarty jest jakiś niezwykły fenomen ruchu, tedy dramatyczny efekt tej sceny znacznie się zmniejszy lub zniweluje zupełnie, zatraci się w nas estetyczne zrozumienie tego ruchu, nie znając bowiem sytuacyjnych związków, które się na powstanie tego ruchu złożyły, tracimy uczuciowy kontakt z ekranem. Ruch oderwany nie daje nam w kinie pełni estetycznego zadowolenia, tak jak kompilacja najwyszukańszych rymów nie da nam wrażenia artystycznych harmonji, jeśli nie będą powiązane i wezbrane uczuciowym rytmem: tak jak sfotografowany fragment lotu strzały nie da nam jeszcze wrażenia lotu. Wytrawny reżyser podaje nam sensację optyczną jedynie poprzez sensację fabularną, daje nam ruch nierozdzielnie spleciony z sytuacją, naprzemian wysnuwa jedno z drugiego. W sytuacjach dopiero zawarta jest ta siła komiczna lub dramatyczna, która fenomenom ruchu i obcowaniu naszemu z materją nadaje wzruszeniowy sens. Ruch stosowany w oderwaniu stałby się czynnikiem bezdusznym, tak jak słowa mechanicznie powtarzane gubią swą treść. (...„Jabłko" np. zamienia się w pusty beztreściwy dźwięk „kojabł"). Ze samych zresztą filmowych sytuacyj, nawet *bez* elementów ruchu — ze sytuacyj polegających właśnie na nagłem urwaniu wszelkiego ruchu — wynikają czasem efekty wybitnie kinowe. Możnaby przytoczyć liczne przykłady, że w jakimś filmie następowała nagle pełna skondensowanej siły scena *statyczna*, czysto sytuacyjna i właśnie samą siłą znieruchomiałego ruchu żywo przemawiająca. — Tak zatem jest *celowe aranżowanie fenomenów ruchu w wartkim toku filmowym sytuacyj* jedną z głównych zasad estetyki kina. *(Dok. nastąpi).*



Anna May Wong (Picadilly). Fot. Peteffilm

MARJA JEHANNE WIELOPOLSKA

WTÓRNY CZYNNIK BIOLOGICZNY: MOWA

Na początku był gest.... rzekł Goethe. Nie słowo, jak chcą księgi Ewangelji i nie chuć, jak chce Przybyszewski. Teraz jednak trzeba określić, czem jest gest. Gdzie zaczyna się w nim mimika, a gdzie poprostu przecinkowanie mowy członkowanej. Czy mowa stała się muzyczną ilustracją gestów, czy też gest ilustrował melodyjność mowy? Gest znalazł swoich uczonych. Dr. Scott ujął nawet składnię języka gestów w gramatyczne formuły. Teorja jego opiera się na ciekawej klasyfikacji podmiotów, które idą przed przymiotem, przedmiotów które idą przed czynnością i uwarunkowanych, które idą przed warunkującym. Profesor Wszechnicy Warszawskiej, dr. Appel, w konferencjach swoich na temat psychologji mowy, obniżył znaczenie *mowy* jako takiej, do rzędu wtórnych czynników biologicznych, uważa ją za naturalny rezultat wrażeń mięśniowo - ruchowych, za prostą czynność znakowania, *Sancto de Sancti* wynalazł w środkowej części potylicowej mózgu ośrodki mimiki, a jeżeli się oprzemy o fakt, że mózg jest organem najstarszym, to, jak dowodzi p. Maszewska Knappe w swojej pięknej książce o zwierzętach *„głównym środkiem porozumiewania się, biorąc genetycznie, jest mimika, zaś mowa wyłania się dopiero z tamtych środków. Mimika jest bardziej podstawowem zjawiskiem biologicznem od mowy“*. Ludy dzikie, jak arafosy, nie mogą się porozumiewać w ciemnościach, dzieci mają zapas minimalny tonów i dźwięków do wyrażania swoich chceń, radości i rozpaczy, natomiast mają niezliczoną ilość gestów, grymasów — cały systemat mimiczny, obejmujący zagadnienia najważniejsze i podstawowe! Jednostki chorujące na afazję, t. j. na niemożność wysławiania się, doskonale wyrażają swoją wolę i spostrzeżenia za pomocą gestów— co znowuż wykazywałoby, że mowa członkowana, mająca być tylko ilustracją gestu, niema organicznie wspólnego źródła z gestem i mimiką. Jeżeli więc Sancti wynalazł w jakiejś części potylicowej mózgu, ośrodek mimiki—dawno zaś nauka znalazła w mózgu takie komórki zawierające ośrodki mowy—wynikałoby z tego, że są to dwie dziedziny zgoła odrębne. A jednak łączy je łuk niewidzialny i niezbadany. Trzecim intruzem w tej dziedzinie, jest jeszcze dźwięk. Chcą



Glenn Tryon. *Fot. Universal P. C.*

wszakże niektórzy nazwać *„słowo“*, członkowanym dźwiękiem, dowodząc nie bez racji oczywiście, że zwierzęta i ludy pierwotne używają poza mimiką, dźwięków pewnych: a więc syczą, warczą, gruchają, krzyczą, chrząkają, świergoczą. Leży tu zaczątek dźwięku, prażródło muzyki. Muzyka była więc gestowi, mimice, pantominie najbliższą — stąd zapewne najstarszem zjawiskiem, wypowiadającem uczucia zachwytu, miłości, religijnego uniesienia, pożądliwości i czci był taniec. Stąd niewątpliwie zetknęły się i znalazły: muzyka i kinematografja. I stąd kolejnością rzeczy, najlepszymi artystami ekranu okazali się tancerze. Powierzchowność ludzka chciała znaleźć w tem skojarzeniu muzyki z filmem, praktyczny i bardzo realny powód: zbytnio hałasowały projekcyjne aparaty, a więc chciano je zagłuszyć muzyką i stąd wyszedł ten nierozerwalny już konkubinat muzyki z kinem. Tak niby jak początkiem zwyczaju przygrywania w czasie uczt, był fakt, że biesiadnicy zbyt wulgarnie się zachowywali, mlaskali etc. i aby pokryć te niesforne tony ludzkich fizjologicznych czynności, wprowadzono poetyczne lutnie i harfy. Ostatecznie zapatrując się na wszelkie zjawiska pobieżnie i przyglądając się im zbliska, bez wniosków retrospektywnych, bez dystansowości koniecznej, wyda nam się, że kwestja jest już rozwiązana. Kiedy jednak przerzucimy kilka dzieł traktujących scientyficznie zagadnienia, wydadzą się nam one bardziej skomplikowane niż myśleliśmy. Zrozumiemy nagle, że rozmaite zjawiska, pozornie zahaczone o siebie, nie zahaczają o siebie drogą przypadku, czy względów praktycznych, ale wiążą się dalekiemi, gubiącemi się w mrokach dziejów i rozwojów biologicznych ogniwami. Pojmiemy wówczas cudowność *x niewiadomych.*

Zagadka kinematografji, jej dróg usłanych zwycięstwem, jej pochód niepowstrzymany w zdobyczach i popularności, ma źródła głębsze i ciekawsze, niżby się z pozoru zdawało, tak samo ciekawsze ma źródło połączenie muzyki z ekranem. I znowu jak ongiś mimice śmiertelnym ciosem stał się niezbędny zresztą dźwięk, przechodzący w ewolucji swojej do mowy członkowanej, tak i dla filmu śmiertelnym ciosem stanie się dźwięk, (mowietony i tonofony) o ile nie będzie tylko eksperymentem. W wszechświecie żadna śmierć nie przestaje być narodzinami, ginie jeden pierwiastek, aby się narodził drugi — więc jeżeli zginie milczący film, zabity dźwiękiem, to na to aby powstał twór nowy, zawsze jednak kojarzyć się będą czynniki najpierwotniejsze, i nic nie przerwie łańcuchów, któremi jesteśmy związani z wiecznością materji. Słowo jest najpełniejszym potencjonalnie sposobem wyrażania uczuć, a jednak wiadomo, że intonacja jest jeszcze ważniejszym pierwiastkiem w sferze wypowiadania się. *„Le ton fait la chason“*, mówi przysłowie. Do dziś głowią się uczeni w badaniach nad psychiką zwierzęcia, czy np. zwierzę rozumie słowo przez człowieka wypowiadane, czy też jedynie intonację słowa, groźną, pieszczotliwą, pytającą? Tak samo odnośnie do dziecka.

Uznajemy uśmiech i śmiech za przywilej gatunku wyższego — a czemże jest on jeźli nie minicznym pierwiastkiem? Czemże jest składanie rąk w modlitwie? cała obrzędowość Liturgji tysiąca Kościołów? Radość, ból, uniesienie, błaganie, wiara, wszystko w człowieku objawia się przedewszystkiem gestem i mimiką, a w znacznie odleglejszej dopiero od danego wrażenia fazie, ukazuje się mowa. Dlatego wysuwanie wyższości teatru nad kinematografją jest filozoficznie, psychologicznie i biologicznie biorąc nonsensem. Żywe



Marcelina Day i Ramon Novarro. „Pewien młody człowiek“
Fot. Julfilm.

słowo ma swoje walory artystyczne i emocjonalne niezaprzeczone, ale nie można je przeciwstawiać taranem niedosięgalności świętemu milczeniu ekranu. W tem milczeniu jest może wyraz głębszy i bardziej Przyrodzie bliski, niźli w dźwięku, niż w słowie. W każdym razie ekran nie znalazł jeszcze swego Kanta, ani swego Spinozy, więc nie ferujemy śmiesznych wyroków, ani nie dopatrujemy się bezwzględnej agonji X Muzy w mowietonie. Mowieton to zapewne manewr giełdowy, aby nowością zaciekawić tłumy i zgarnąć dolary businesmanom. A jeśli się okaże *„przemianą materji“* — to spodziewajmy się po śmierci ekranu — nowych narodzin, które nam każą zapomnieć i o ekranie i o teatrze i o radjo.

JANUSZ SREBRZYCKI

CO JEST TRAGEDJĄ POLSKIEGO EKRANU

Tragedją polskiego ekranu jest tylko i wyłącznie brak scenarjopisarzy. Aktorzy są, fotograficznych i pięknych twarzy znalazłoby się wbród — są krajobrazy piękne, są operatorzy, są laboranci i dekoratorzy, ale niema scenarjopisarzy. PP. Rosen i Brun może mnie znowu pozwą przed kratki sądowe, za rzucanie kalumnji na film polski, ale żaden polski literat i żaden znawca ekranu mi nie zaprzeczy, że dotąd nie mieliśmy ani jednego filmowego scenarjusza. Przeróbki powieści, poematów, dramatów nie udawały się, były zresztą zasadniczą negacją filmu jako takiego. Przy narodzinach wytwórczości ekranowej polskiej, na które patrzyłem zbliska—odnoszono się do scenarjusza tak mniej więcej jak wielki pisarz do kalendarza. Słowem bagatelizowano sobie rzecz. Uważano, że wystarczy nagromadzić niesłychaną ilość nieprawdopodobnych, wcale niepowiązanych ze sobą wydarzeń, na tle których tacy a tacy wystąpią aktorzy i — obraz gotów. A kiedy ktoś śmiał uczynić uwagę, że scenarjusz ma tak samo jak sztuka teatralna, swoją nieubłaganą logikę, że jedna scena musi się zazębiać o drugą, aby wkońcu, jako gotowe rusztowanie, wzniesione od podwalin, nie chwiało się, jeno wiązało pokryciem dachowem — odpowiadano, że ekran ma inne wymagania, niż teatr. A kiedy ktoś zauważył, że tak jak w każdem dziele twórczem, trzeba wnieść w danym obrazie nowe jakieś, indywidualne pierwiastki, czyto formy, czyto myśli, a przy-



Anna May Wong jako Shosho w „Picadilly“.

Fot. Peteffilm.

najmniej owo Altenbergowskie „jak ja to widzę“ — wzruszano poprostu ramionami. Jestem głęboko przekonany, że jeden człowiek, jeden reżyser, to znaczy odtwórca myśli i widzeń twórczych, nie mógł sam ze siebie, na podstawie lichej i bezwartościowej treści (z punktu widzenia ekranowego lichej!) dać czegoś nowego, czegoś indywidualnego i wiekopomnego. Żaden wielki krytyk literacki, ani żaden wielki aktor nie byliby się stali tem czem są, gdyby nie twórca, na którego talencie, lub też geniuszu żerowali. Twórca jest źródłem bytu odtwórcy, w każdej artystycznej dziedzinie — dopiero ich wiadoma czy niewiadoma współpraca, może dać wyniki dobre, lub wielkie i świetne. Reżyserowi polskiemu też potrzeba tej podniety, tego oszołomienia, tego zachwytu, tego impulsu do odtwórczego aktu, do realizacji obrazu. Nawet tak ubogi i niewyćwiczony zespół reżyserów naszych, dałby doskonałe dzieła, gdyby miał w ręku dobre scenarjusze. Jakże ułatwiona teraz droga do nich!!! Księgarnie świecą pustkami, wydawcy polscy szukają coraz intratniejszych dochodów, nie mających wiele naogół ze sztuką rzetelną do czynienia, stan czytelnictwa coraz niżej się chyli, a do kin uczęszcza tysiąckrotnie więcej ludzi, niźli do czytelni publicznych — niechajże więc piszą dobre scenarjusze ci, którym rzemiosło pisania dostarcza nietylko twórczej rozkoszy, czy też grafomańskiej satysfakcji, ale także przeświadczenie, że do dorobku Narodu, przodującego światu w wielu rzeczach — może zostaną wniesione nowe i doniosłe pierwiastki. W każdym razie niechaj się wzmoże dookoła braków filmu polskiego dyskusja — bo tylko trup nakazuje milczenie.

LEONARD BUCZKOWSKI

BOLĄCZKI REALIZATORA

Zamieszczamy cenne uwagi jednego z najzdolniejszych naszych rea lizatorów, p. Leonarda B uczkowskiego, twórcy „Szaleńców".

Całe szpalty były poświęcone bolączkom filmowym, tysiące wierszy traktowało na temat tych słabych stron naszego filmu.

Będąc życiowym optymistą pozwolę sobie na wygłoszenie zdania, że sytuacja ta nie jest tak tragiczną, jakby się zdawać mogło. Wystarczy odrobina dobrej woli z każdej strony a z pewnością więcej braków udałoby się uniknąć.

Temat - scenarjusz.

Praktyka wykazała, że najsłabszą stroną naszego filmu jest kwestja scenarjusza. Jeżeli mówię o scenarjuszu to broń Boże, nie mam na myśli tematu. Są to dla mnie krańcowe pojęcia. Tematjest bezsprzecznie rzeczą ważną, lecz bynajmniej nie decydującą. Nawet najsłabszy temat pozwala na stworzenie poprawnego tematu. Oczywiście wytwarza się przedewszystkiem sprawa opracowania scenarjusza. (drehbuchu). Dla przykładu weźmy chociażby ostatnie filmy uchodzące za arcydzieła i zastanówmy się nad danym tematem. Opracowanie danego tematu, podkreślenie pewnych szczegółów l o g i c z n e (punkt najważniejszy) powiązanie skrótów wraz z odpowiedniem ujęciem fotograficznem i grą, stanowi o wartości obrazu.

Obsada.

Drugą z kolei bolączką jest kwestja obsady. I tu również praktyka wykazuje, że posiłkowanie się aktorami scenicznymi (z pewnemi wyjątkami) jest nieracjonalne.

Zwróciwszy się w drugą stronę do sfer pozateatralnych, to niestety, musimy się zgodzić z tem, że zgłasza się, w większości wypadków,



Leonard Buczkowski.

element w lwiej części, świeży o zawrotnych karjerach dolarowych, a więc ludzi nie chodzących po ziemi, traktujących film jako rozrywkę i połączony z samemi tylko korzyściami. A przecież jest to droga ciężkiej pracy, wymagająca wielkiego wysiłku moralnego, a często i fizycznego.

Natomiast istnieją sfery, w których propozycja wzięcia udziału w filmie uważaną jest conajmniej za nieprzyzwoitą (autentyczne).

Gdyby to wszyscy zechcieli zrozumieć zyskalibyśmy napewno materjał poważnie myślący i rezultaty byłyby inne. Szczególnie tyczy się to płci pięknej, a każdy z reżyserów mógłby na ten temat wiele, wiele, powiedzieć.

Pozatem technika nasza i fotografja aczkolwiek ma również wiele jeszcze do zdziałania w swoim zakresie, pozwala na twierdzenie, że bezwarunkowo można w naszych warunkach pracować i to pracować dobrze. Nie należy tylko spoczywać na laurach, a starać się pogłębiać swoją wiedzę przez praktykę nie zaniedbując jednak i teorję.

Reasumując powyższe pozwolę sobie zwrócić się do naszych literatów z prośbą o poważniejsze zainteresowanie się kinem. Rozumiem, że produkcja nasza nie pozwala specjalizować się środkami skromnemi, jakiemi rozporządzamy, lecz przy pewnym wysiłku i zrozumieniu k i n a, wiele możnaby zdziałać.

Pragnąłbym widzieć wśród zgłaszających się ludzi z warunkami, poważnie traktujących zawód aktorski, a mam wrażenie, że wkrótce przestaniemy narzekać na filmy.

ZOFJA DROMLEWICZOWA

KRAJOZNAWSTWO—WEDŁUG FILMÓW

Jak wiadomo film zastępuje wielu ludziom książki, których nie mają czasu czytać, oraz podróże, których nie mają za co odbyć.

Samouk głodny wiedzy może oglądaniem filmu zdobyć nietylko rozrywkę ale i pożytek. Należy tylko uważnie patrzeć i skrzętnie notować zebrane w ten sposób wiadomości.

Po jakimś czasie samouk chodzący pilnie do kina posiada już spory zapas zbieranej co wieczór wiedzy. Dotyczy to zwłaszcza wiadomości z życia, psychologji i obyczajów obcych narodów.

Prawodpodobnie wszystkie te dane usegregowałyby się w następujący sposób:

POLSKA.

Egzotyzm! Egzotyzm! Egzotyzm! Czuje się go w ubiorach żołnierzy z niedawnej przeszłości, czeszących się w piękne indyjskie warkoczyki („Gracz w szachy"), w stosunkach obywateli do władz policyjnych („Iwonka") i w upodobaniach arystokracji rodowej („O czem się nie mówi") i t. d.

Ludność Polski dzieli się na trzy klasy społeczne: hrabiowie, apasze i uwiedzione dziewczęta.

Niestety ze smutkiem stwierdzić należy, że trzy te klasy ujawniają przeważnie złe skłonności, pozostając zresztą w stałym kontakcie ze sobą. A więc, hrabiowie utrzymują uwiedzione dziewczęta („Tajemnica przystanku tramwajowego", „Trędowata", „Za głosem serca"). Apasze zaś mordują hrabiów i w towarzystwie dziewcząt hulają w podejrzanych spelunkach od których roją się wszystkie miasta i miasteczka polskie („Czerwony błazen", „Wampiry Warszawy", „Ludzie mroku")

Ponadto wielcy panowie chętnie podpisują weksle na olbrzymie sumy, a potem przemocą wydają córki zamąż za wstrętnych, szpetnych, lecz bogatych konkurentów („Tajemnica skrzynki pocztowej", „Zew Morza").

Polska posiada jeden pułk wojska, który potrząsając chorągiewkami, wykonywuje brawurowo atak, lecz niestety zawsze zostaje pokonany. To samo dotyczy nielicznych i zgóry skazanych na rozbicie oddziałów ochotniczych. („Gracz w szachy", „Huragan").

Uwiedzione dziewczyny kochają się niekiedy w wojskowych („O czem się nie myśli"), częściej jednak zostają tancerkami kabaretowemi, budząc ogólny zachwyt nawet wtedy gdy są brzydkie i niezgrabne („Ludzie dzisiejsi").

Prócz osób wyżej wymienionych błąkają się po Polsce resztki jednostek pracujących, te jednak nie mogąc znieść widoku owego opisanego kraju, giną z rozpaczy w rynsztoku na delirium tremens. („O czem się nie myśli"). Bogate dziedziczki noszą suknie z trenem i kochają się w lokajach („Romans panny Opolskiej) służące pisują listy anonimowe („Tajemnica skrzynki pocztowej"), a bogaci panowie przywłaszczają sobie cudze



House Peters i James Murray „Rose Maria". Fot. Julfilm

skarby („Tajemnica starego rodu").

W puszczach żyją wypchane niedźwiedzie („Pan Tadeusz"), a lasy zamieszkują sami żydzi („W lasach polskich").

Bandytyzm szerzy się w Polsce zastraszająco. Niewiadomo czemu stolicę Polski obrali sobie za ulubioną siedzibę międzynarodowi bandyci. Złą sławą cieszy się zwłaszcza droga prowadząca na plac wyścigowy. Tam zdarzają się najczęściej groźne napady, które niejeden człowiek przypłacił życiem lub kalectwem („Martwy węzeł"). Bandyci zbudowali na Kresach własne zamki o podziemnych przejściach. Tam trzymają muzykantów wygrywających na harmonji, i atletów organizujących wykwintne orgje („Chińczyk).

W biały dzień przechadzają się po ludnych ulicach miasta duchy („Syn Szatana"), nic więc dziwnego, że przerażeni przechodnie popełniają samobójstwa, szukając śmierci pod tramwajem, właśnie na przystanku tramwajowym, t. j. tam gdzie w innych krajach stojącym przed tramwajem żadne niebezpieczeństwo nie grozi („Tajemnica przystanku tramwajowego").

Nie należy przeto się dziwić, że straszny ten kraj, Polską zwany, budzi tak silne uczucie lęku zagranicą, że wypożyczalnie tamtejsze nie mają odwagi nawet na kupno polskiego filmu.

HISZPANJA.

Kraj mały ale piękny ponurą pięknością. Domki i zamki rozrzucone z niedbałą malowniczością. Często zachodzi w tym kraju słońce, a wówczas przy blasku ostatnich promieni widać całujące się pary, w chwilę zaś później, gdy mrok owionie posępnym cieniem kochanków, widzą oni w ukryciu zdradzanego męża lub przyjaciela ostrzącego zaciekle długi sztylet.

Wszystkie kobiety w Hiszpanji



Gilda Grey „Picadilly". (Świat nocy). *Fot. Peteffilm.*

noszą imię Carmen i pochodzą z ludu. Cudzoziemki zaś i nieliczne arystokratki zadowolnić się muszą imieniem Mercedes. Jedne i drugie budzą płomienne uczucia śród mężczyzn, którzy zajmują się przemytnictwem, walcząc z bykiem lub służą w wojsku.

Narodowym strojem kobiet jest róża przypięta do szyi i firanka spiętrzona wysoko na głowie przypięta olbrzymim grzebieniem.

Mężczyźni noszą wielkie kapelusze, szerokie pasy i wymachując groźnie sztyletem lub rewolwerem przypominają o przysługującem im prawie „wendetty".

Kobiety śpiewają wszystkie po ulicach i podwórkach, tańcząc jednocześnie i potrząsając kastanietami, a podekscytowani osobnicy rodzaju męskiego zaczynają się kłócić i bić między sobą.

Tańcem narodowym w Hiszpanji jest tango argentyńskie, hymnem zaś narodowym piosenka: „Bo miłość to cygańskie dziecię".

W Hiszpanji rozpowszechniona jest bardzo racjonalna hodowla byków, które zostają pozbawione życia nie w rzeźni a na arenie cyrku.

Innych zwierząt w Hiszpanji nie spotyka się wcale.

SEWERYN ROMIN

ŚMIERĆ SZTUCE

W Nr. 83 „Kina dla Wszystkich" jest napisane:

„Ci, którzy twierdzą, że należy robić filmy artystyczne, są szaleńcami nie liczącymi się ze specyficznemi warunkami produkcji, ci zaś, którzy głoszą, że można w Polsce zrobić film artystyczny, to poprostu bujający w obłokach fantaści. Rozpowszechniają oni szkodliwe teorje, bo z gruntu fałszywe".

Powyższy „kawałek" jest wyjątkiem z wywiadu o polskiej produkcji. Przemawia dyr. Henryk Finkelstein, założyciel filmowyrabialni „Sfinks", mocne zaś słowa jego zapisuje p. J. Fryd.

„Głos o produkcji" dyr. Finkelsteina sprawił mi wielką przyjemność i kojąco na mnie podziałał. Jest bowiem w mojem życiu pewna tragedja, o której nikt nie wie, tragedja typu" myślę i cierpię za miljony". Od lat z głębokim bólem oglądam wytwory filmowe „Sfinksa" i staram się rozwiązać dręczącą tajemnicę. Dlaczego mianowicie wszystkie sfinksowe filmy są tak beznadziejnie banalne, pozbawione cienia kultury, powiedzmy łagodnie: filmy przeznaczone przeważnie dla półgłówków, ewentualnie, dla użytku shisteryzowanych dziewczynek, pracujących „krawcowych". Dlaczego od wielu lat wytwórczość „Sfinksa" nie odznacza się żadnym postępem. Dlaczego oprócz świetnej farsy - parodji na temat produkcji filmowej p. t. „Trędowata", t. zw. „złota serja" Sfinksa wzbudza zbrodnicze instynkty i chęć strzelania do ekranu.

Przyznaję, że obciążałem tymi filmami sumienie dyrektorów Sfinksa i nie rozumiałem, dlaczego nie są zdolni wytworzyć prawdziwego filmu, oni, jedyni w Polsce rozporządzający własnym kinoteatrem, atelier i t. d., to co Pan Fryd określa z subtelną ironją:... p i o n i e r z y....

Nie rozumiałem i podczas bezsennych nocy, myśląc o tajemnicy Sfinksa, powtarzałem wiersze Rollinata o newrozach.

Teraz zaś wiem. Kochany p. Fryd. Drogi dyr. Finkelstein. Najsilniejsze „Kino dla Wszystkich".

Szczerość dyr. Finkelsteina jest godna pochwały. T o j e s t postawienie sprawy i natomiast „pusty śmiech" porywa rozsądnego człowieka, kiedy się czyta artykuły naprz. p. Wielopolskiej, wzywające do produkcji artystycznej. Czy znakomita pisarka zdaje sobie sprawę, że film artystyczny wymaga miesięcy całych pracy, że wymaga talentu, ofiarności i poczucia piękna. A poco to wszystko? Poco, zapytuję solidarnie z dyr. Finkelsteinem tracić czas na takie wymysły, kiedy „gros" odbiorców stanowią, jak słusznie mówi dyrektor „nie grymaśni inteligenci, ale miljonowe rzesze intelektualnie zacofanych". Eee... Pani Wielopolska jest poprostu grymaśną inteligentką...

Dyrektor Finkelstein wszystko świetnie wyjaśnił w swoim wywiadzie, który powinien być dla inteligentów wydany w dziesięciu tysiącach egzemplarzy (Dyrektor obliczył, że tylu jest ich w Polsce i niema warjatów, aby dla tej znikomej garstki produkować filmy).

Film powinien być wyrabiany jak kiełbaski w Chicago. Do maszyny wkłada się manuskrypt, opatrzony w jakieś poczytne nazwisko, napisany w jakikolwiekbądź sposób, wkłada się także reżysera, artystów, rekwizyty, właściwie wszystko jedno co się wkłada, zakręca się korbę i wysnuwa się soliter wielokilometrowy. Co trzy



Reżyser E. A. Dupont, autor scenarjusza Artur Bennett, Gilda Grey i J. Thomas, „Picadilly". Fot. Peteffilm.

tysiące metrów stawia się napis, właściwie wszystko jedno jaki napis. Raz może być Tajemnica Przystanku na ul. Bonifraterskiej, 'raz Zadżumiona i t. d.

żeli film wskutek przypadku będzie zawierał iskrę artyzmu? Co wtedy? Grymaśni inteligenci pójdą nań, a miljonowe rzesze będą spluwać ze wstrętem na mury Palace i straci się pieniążki i będzie

Sfinksa jest i będzie. Jest ona bowiem wykładnikiem prawdziwych potrzeb publiczności, i rząd tego nie rozumie. Uciska filmowyrabiaczy, filmochałupników, filmomajstrów, filmorękodzielników i co tu



Pola Negri została podobno zaangażowana do Anglji. *Fot. Paramount.*

Mówię o tej maszynie, ponieważ zdaje się, że kiedyś, na jakimś bankiecie marzyliśmy o niej z dyrektorem Finkelsteinem. Tak sobie w przystępie zawrotnego zmęczenia sztuką i pięknem. Niema coprawda takiej maszyny i, niestety, trzeba posługiwać się prymitywnymi środkami produkcji. To jest groźne. To jest niebezpieczne. Je-

płacz... W tym sensie, biorąc pod uwagę niebezpieczeństwo straty materjalnej, p. Fryd mówi o pionierach a dyrektor Finkelstein o przedsiębiorcach budowlanych i filmowych. (Niebezpieczeństwo pożaru). Dużo o tem dałoby się powiedzieć, ale może nie warto, jak twierdzi dyrektor Finkelstein. Mówić może każdy, a złota serja

obwijać w bawełnę? Pan pułkownik Łuskino pierwszy przecież zażądał od filmowyświetlaczy, aby produkowali obrazy artystyczne. Co o tem myśli pan dyrektor Finkelstein p. Fryd nam powtórzył. My zaś, w zrozumieniu wywodów niestrudzonego pioniera, możemy tylko przyklasnąć i, przekonani, powtórzyć za nim. Śmierć sztuce!

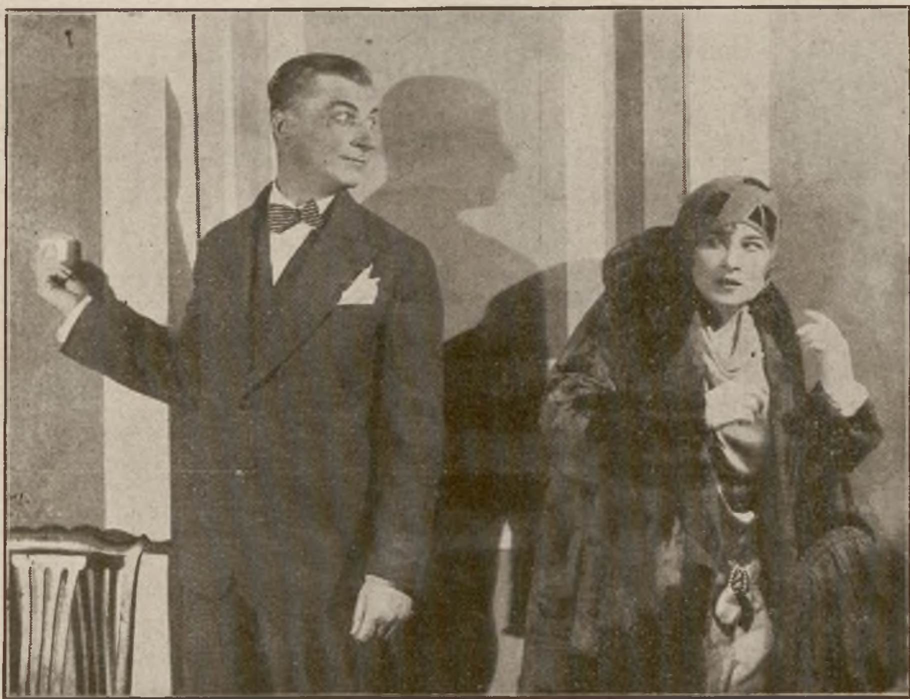
RECENZJE TEATRALNE

TEATR POLSKI

„Dwaj panowie B.“ komedja M. Hemara. Reżyserja M. Borowskiego.

Debjut dramatopisarski wybornego humorysty uznać wypada ze wszech miar za udatny. Sklecić komedyjkę i posłać ją do dyrekcji teatru, to nie sztuka, ale oprawić ją w inteligentną logiczną i dowcipną akcję, nadać jej oryginalną formę, tak, jak to uczynił Hemar, osobliwie w akcie drugim — to bardzo wiele.

Pani Mila Kamińska w roli Laury Starke znów ujawniła cały blask swego błyskotliwego i rzetelnego talentu. Dwuch kapitalnych



M. Maszyński i M. Kamińska. „Dwaj Panowie B.“ Teatr Polski.

Fot. St. Brzozowski



1000 pięknych dziewcząt „Morskie Oko“.

Fot. St. Brzozowski

powsinogów literackich odtworzyli pp. Maszyński i Daczyński (ten ostatni ucharakteryzowany na samego autora, z czego długo ucieszyć się nie mogła krytyka). Byczy był Samborski w roli zdradzonego męża, od którego wielu innych sporo się może nauczyć. Trójka aktorska w drugim akcie, tyłem grająca do publiczności, to pani Macherska (odznaczająca się wielkiemi zdolnościami parodjowania) i pp. Maliszewski i Staszewski. Najlepszy jednak w roli drugorzędnej weterynarza był p. Dominiak, z którego zrywało się boki.

Reżyserja p. Borowskiego niezmiernie staranna i pomysłowa.

MORSKIE OKO.

Tysiąc Pięknych Dziewcząt.

Dyrektor Włast ma szczęśliwą rękę. Przysiągłbym, że z łóżka zawsze wstaje prawą nogą. Ostatnia rewja olśniła, oślepiła i omamiła widownię. Ludziska gapią się, wybałuszają oczy i aż Walter musi im przypominać o... brawach. Ale bo też, co za wystawa, jaki przepych! Jest na co patrzeć i czem się zachwycać. Znowu, słychać, siedzi Włast w Paryżu i duma nad Sekwaną, coby tu przyholować nad Wisłę. Po tysiącu dziewczętach da sto tysięcy, po stu tysiącach — miljon! Miljon za miljony — złotych, które płyną do kasy.

Walter konferuje jako dorożkarz. Jak na dorożkarza stanowczo za inteligenty. Chociaż dziś i dorożkarz jest inteligentem, wiadomo...



Janina Sokołowska „Morskie Oko". Fot. St. Brzozowski



„Pojedynek". „Morskie Oko". Fot. St. Brzozowski

Pp. Sokołowska i Pogorzelska są w swoim rodzaju nieporównane. Siostry Halama są największemi dziś tancerkami w Europie. Czy może kto zaprzeczyć?

Najbardziej bodaj podoba się „Złota Pantera", gdzie Olsza pokazał, że nie tylko wybornie strzelać potrafi z bicza. „Kulig na Starem Mieście" ze staropolskim mazurem i w staropolskich kontuszach jest oryginalnym, krajowym (a przecież „kupujcie wyroby krajowe"!) majstersztykiem. Dekoracje pani Jewniewiczowej wyborne w swej szlachetnej prostocie.

E. M. S.

KAROL FORD

WIELKA REWOLUCJA FRANCUSKA NA EKRANIE

Wszystkie wielkie katastrofy dziejowe stanowią wymarzone tło dla dzieł twórców, czy to pisarzy, poetów, malarzy, rzeźbiarzy, dramaturgów czy filmowców. Wielka Rewolucja Francuska 1789 roku jest jedną z najpotężniejszych, najpiękniejszych i zarazem najstraszniejszych chwil Historji, nic też dziwnego, że znalazła cały legjon piewców, począwszy od historyków, a skończywszy na filmowcach.

Historję tych tytanicznych walk opisali Jean Jaurès, Albert Malet, Aulard i Jules Michelet, jako tło do swoich powieści wzięli Rewolucję Wiktor Hugo i Aleksander Dumas, poezje poświęcili jej André Chénier i Franciszek Coppée, potężne dramaty i popularne melodramaty napisali o niej Romain Rolland i Charles d'Ennery, motywami tej epopei udekorował znakomity rzeźbiarz Rude paryski Łuk Zwycięstwa, mistrzowskie freski wykonali na jej cześć malarze David i Delacroix, a przedstawiciele najmłodszej sztuki - filmu, Abel Gance, Dawid Wark Griffith, Rex Ingram i Dymitr Buchowiecki, złożyli jej hołd w postaci taśmy filmowej.

Nie postawiłem sobie za zadanie studjum o wpływie Rewolucji Francuskiej na kinematograf. Pragnę jedynie porównać rozmaite interpretacje wielkich postaci historycznych tejże Rewolucji przez różnych współczesnych artystów filmowych, w rozmaitych dziełach.

Jedna z ówczesnych postaci wybija się ponad wszystkie inne, dzięki szlachetności, samozaparciu, energji i popularności. Jest to Jerzy Jakób Danton, leader Jakobinów, potężna jednostka, najwybitniejszy mąż stanu ówczesnych czasów. Był to człowiek straszliwie brzydki, lecz o kryształowej duszy. Mówi o nim Wiktor Hugo:

„Jego szerokie ubranie jest rozchełstane, gołą szyję otacza rozwiązany krawat, padający niżej żabotu, na jego otwartym kaftanie brak guzików. Włosy mu sterczą, choć widać jeszcze na nich resztki fryzury i uczesania, jego peruka ma coś z lwiej grzywy.

Ospę ma na twarzy, zmarszczkę gniewu między brwiami, zmarszczkę dobroci w kącie ust, grube wargi, pięść tragarza, oko lśniące".

Mamy w historji kina 4 godne uwagi kreacje roli Dantona. Pierwszy raz ukazał się ten bohater rewolucji w obrazie pod tytułem krótkim i wymownym „Danton".

Była to przeróbka znanego dramatu Romain Rollanda, wyreżyserowana przez znanego realizatora Dymitra Buchowieckiego i wyprodukowana przez niemiecką wytwórnię „Wörner-Film".

Trybuna grał znakomity artysta Emil Jannings i jestto jedna z najlepszych jego kreacyj do dziś dnia. Jeżeli chodzi o prawdę historyczną, to postać Dantona była, w tym obrazie, zbyt wyidealizowana, co do strony fizycznej. Danton był potężnie brzydki — Jannings takim nie jest i nie starał się takim być. Buchowieckiemu tak dalece nie szło o prawdę historyczną, że nie zauważył nawet następującej śmiesznostki: Kiedy Danton wpada do pokoju Robespierra, w chwili szału, wyraźnie widzimy, jak Danton - Jannings krzyczy po niemiecku: „Du, Hund!" Tegoby Danton nie powiedział! Wogóle za często przebijała narodowość Janningsa w jego kreacji francuskiego bohatera.

O wiele gorszą pod względem historycznym i artystycznym okaza-



Reinhold Schüntzel i Grita Haid „Z pamiętnika Kawalera".

Fot. Peleffilm.

ła się kreacja nieodżałowanego George Siegmana jako Dantona w obrazie Rexa Ingrama „Scaramouche". Jedynie z punktu widzenia estetyki wzrokowej stał Siegman wyżej od Janningsa.

Miły artysta amerykański Monte Blue stworzył nader marną kreację Dantona w popularnem dziele Griffitha „Dwie Sieroty" p-g d'Ennery'ego. Tutaj mamy kreację melodramatyczną, która nie wytrzymuje żadnej krytyki historycznej. Danton występuje w roli jakiegoś szlachetnego i wielce fantastycznego amanta, którego z werwą gra Monte Blue, zresztą dobry aktor.

Pod każdym względem doskonałą sylwetę wielkiego trybuna dał nam rosyjski śpiewak Alexy Kubickij w pięknej epopei Abla Gance'a p. t. „Napoleon". Znakomity reżyser Abel Gance i jego doradca historyczny Louis Osmont zrozumieli, że wspaniałego mówcę Dantona bez zarzutu może zagrać przedewszystkiem śpiewak. I tak też się stało. Stanął przed nami prawdziwy Jerzy Jakób Danton, jakby żywcem zdjęty z portretu mistrza Davida, dyktatora sztuki z czasów Terroru.



Zaułek Bernardyński w Wilnie z filmu A. Wisłockiego „Prastare Wilno". *Fot. A. Wisłocki.*

Skończywszy o Dantonie, przejdźmy teraz do jego sprzymierzeńca i wroga, kolegi i rywala, przyjaciela i kata w jednej osobie, do Maksymiljana de Robespierre, głowy Terroru, duszy groźnego komitetu Zbawienia Publicznego. Dla charakterystyki Robespierra, przytoczymy tu urywek ze scenarjusza Abla Gance'a do „Napoleona": „Zbliżenie Robespierra. Zimny, blady, młody, poważny, z cienkiemi wargami i lodowatym wzrokiem, upudrowany, w rękawiczkach, oczyszczony, zapięty; ani jednej fałdy na jego jasnem, niebieskiem ubraniu. Spodnie ma z nankinu, białe pończochy, wysoki krawat, plisowany żabot, kamasze o srebrnych sprzączkach. Nigdy nie będzie patrzał prosto przed siebie, lecz zawsze ukośnie, nawet, kiedy będzie stał prosto przed aparatem."

Do odtworzenia roli Robespierre'a Nieskazitelnego, który jednym ruchem ręki posyłał na gilotynę setki hebertystów, dantonistów i innych dawnych swoich przyjaciół, nie wyłączając własnego brata Józefa, wybrał Abel Gance znakomitego wykonawcę. Jest nim belgijski artysta Edmond Van Daele, mało u nas znany, który potrafił mistrzowską, a zarazem dyskretną grą, jednym ruchem powiek, jednem poruszeniem ręki lub warg, odtworzyć nam dokładnie całą bezwzględność i nikczemność szefa rządów terrorystycznych.

Oprócz sylwetki Robespierra, którą ukazuje nam Garcia de Fuerburg w „Scaramouche", mamy jeszcze dwie inne kreacje mniej więcej udane. W amerykańskim obrazie „Dwie Sieroty", zupełnie nieznany aktor, Sydney Herbert, aczkolwiek fizycznie nieodpowiedni do roli, dał nam dość ciekawą postać Nieskazitelnego. Na specjalne wyróżnienie zasługuje scena w sądzie, kiedy Robespierre, przez lekkie poprawienie krawatu, wysyła bohaterkę (Lilian Gish) na szafot. Ten jeden epizod jest perłą gry aktorskiej.

Zanadto teatralny i powierzchownie niezbyt zgodny z rzeczywistością był Robespierre niemieckiego artysty Wernera Kraussa w „Dantonie". Raził jeszcze konwencjonalizmem. Postać, jakby drewniana, ożywiała się jedynie w dwóch czy trzech momentach lepiej wyreżyserowanych, mianowicie przy przysłowiowem chodzeniu po pokoju i przy tradycyjnem podpisywaniu wyroków śmierci.

(Dok. nastąpi).

RECENZJE FILMOWE

Rajski ogród. Komedja, cała w pastelowych, pluszowych, perłowych tonach — Corinne Griffith, niezapomniana nigdy W. Księżna Tatjana z „Jej królestwa", zadziwia tu komedjowem zacięciem, olśniewa urokiem swojej poetycznej, nieco Burnejohsowskiej urody. Luiza Dresser jest jak zwykle matką nad matkami — Lowell Sherman prześwietnie przesadny gogo - amant — Edward Martindel, zawsze portretowo stylowym, wspaniałym w geści e starszym panem. Nawet Charles Ray robi wszystko co może. abyśmy zapomnieli o jego nazbyt pucołowatej twarzy. Nic to, że Corinne Griffith jest cokolwiek niekonsekwentną, bo oto w krótkawej sukni baletowej nie chce się pokazać na estradzie a potem nagle w obliczu tłumu gości, w salonie, rozbiera się do naga, najspokojniej. Powiadam do naga, bo nowoczesne dessous jest takie, jakby go nie było. Komplikacje ze starego melodramatu i jeszcze starszej farsy, mnożą się, kotłują, ale tak unowocześnione zewnętrznemi akcesorjami, tak przyozdobione świetnością zespołu, że Rajski Ogród może śmiało być nazwany pierwszorzędną komedją. Zwalczając na innym terenie. właścicieli tego pięknego kina Stylowego, nic mogę w myśl mojej niezłomnej zasady bezparcjalności, nie przyznać, że Estefilm ma jedną z najwyborowszych kolekcji obrazów.

(Kino Stylowy, wł. biura Estefilm).

Ludzie Podziemi. Miała to być popisowa rola Bancrofta — zagrał on ją istotnie con brio, z całą zawadjacką brutalnością, silny i niepohamowany. ale uważam. że o wiele subtelniej wniknął w swoją rolę Cliwe Brook Subtelna. przedziwna sylweta człowieka zdeklasowanego, który drogą niepowiedzianych katastrof dostał się w sferę ludzi podziemi i który w tę sferę włamywaczy i morderców wnosi tchnienie prawd odwiecznych, tchnienie rycerskości, solidarności braterskiej, tchnienie ofiarności i czystego uczucia do kobiety. którą ku sobie mozolnie podnosi. Niezapomniana sylweta! Niezapomnianą jest scena jego pierwszego sam na sam z Ewelyną Brent. Gubi ona jedno małe piórko ze swego boa. Cliwe Brook podnosi je z ziemi i kładzie je sobie na otwartej dłoni. Waży je, jakby ważyło setki kilogramów — długo — długo — a potem z wyrazem niewysłowionego smutku i zniechęcenia zdmuchuje je z dłoni: jesteś niczem, kobieto! jesteś puchem marnym... drobiazgiem, który najlżejszy wiew zdmuchnie z powierzchni. Subtelny, głęboki artysta! Ewelyna Brent nie ma forsownej roli. Swoją chmurną urodę obnosi z wdziękiem i dostraja się znakomicie do gry przygodnych amantów. Treść jest zasadniczo sensacyjna, ale kończy się poważniejszym odruchem ekspiacji, której podłoże delikatnie się waha między zniechęceniem do życia wobec odejścia ukochanej, a uświadomieniem sobie, że ostatecznie zbrodnia musi mieć swoją karę. Bancroft wybrnął zwycięsko z tych pajęczych powikłań. Sternberg wyzyskał wszystkie możliwości ekranu, aby uczynić obraz jasnym, przejrzystym, konsekwentnym i zajmującym. Bitwy z policją niepapierowe, najdrobniejsza rola obsadzona mistrzowsko.

(Kina Splendid i Światowid, wł. biura Paramount).



Jan Kowalski, po powrocie z Ameryki, kreuje jedną z głównych ról w obrazie reż. Michała Machwica p. t. „Człowiek o błękitnej duszy".

Ponad Śnieg. Doprawdy, że brak nam w Polsce tylko reżyserów. Mamy świetnych operatorów — Wywerko jest świetny! — mamy tu i ówdzie dobrych artystów — ale nie mamy reżyserów. Dowodem nowym jest „Ponad śnieg". Nie można go nazwać skandalem, jak **Lasy Polskie,** czy **Romans Opolskiej,** — nie można go wogóle określić. Wciąż stoimy na jednem miejscu, albo się cofamy. Tu, błąkają się aktorzy po scenie, nieświadomi własnych celów, niezorjentowani w akcji, niedobrani do swoich ról i wyglądający, jakby nigdy nie słyszeli, że był, że żył, że egzystował jakiś Stefan Żeromski. Dlaczego p. Cybulskiemu, mającemu twarz źle ucharakteryzowanego chruba, oddano dramatyczną rolę Wika? Co za szanse miała p. Koreywo? Rusza się dobrbze, ale nie umie się szminkować (co z ustami zrobiła!?) nie umie się wypowiedzieć. Jeszcze jako panienka na dworze, była jako tako, ale „robiąc" kokotę, była niemożliwa. Szymańska ma przedziwnie wyraziste oczy (oczy Kariny Bell!), ale same oczy są może dobre jako reklama dla zakładu okulistycznego, na ekranie nie wystarczają. Nieprawdopodobną jest wprost reakcja Szymańskiej np. na scenę widzianą z okna, kiedy kmiotkowie drą pasy ze starej dziedziczki... O panu Bendzie nawet mówić nie można. Niestety, niestety tylko teatr okazał się „à la hauteur!" Gdyby Wysocka miała reżysera filmowego, stworzyłaby pierwszorzędną kreację, wniosła jednak zadużo powiewu teatralnego, a przez to nie osiągnęła dostatecznych rezultatów. Źle ekranowo chodziła, dając ruchom rąk i całej postaci drewnianą sztuczność, mimo to, powtarzam, ona jedna z Jaraczem, grała i miała momenty pełne siły i prawdy. Stworzyła idealny typ Rudomskiej — któżby się jednak spodziewał po wielkiej tragiczce, że na ekranie okaże się lepszą jako surowa, zapobiegliwa, spokojna ziemianka kresowa, krzątająca się po folwarku, niżli jako dramatyczna matka, ciskająca klątwę na syna i przeżywająca rozpoczliwą walkę wewnętrzną!? Tu pokazał ekran pazury: jest zawsze i wciąż czemś teatrowi obcem.

(Kino „Colosseum" wytwórnia „Klio-film").

Rapsodja węgierska. Właściwie o rapsodji niema tu mowy — jest czardasz, jest miłość, jest pijatyka, jest stary generał u boku młodej generałowej, jest Zigenerprimas, ale rapsodji niema. W każdym razie przemiły film, miejscami dociągnięty nawet do pewnych wyżyn poważniejszych. Naprzykład scena w oberży: senne początkowe przyśpiewywanie, przytupywanie i zwolna — rozlewający się po żyłach, po twarzach, po nogach szał. Crescendo to wizualne, zrobione świetnie i gdyby je skrócono o parę metrów, byłoby niezrównanie porywające i przekonywujące. Wymarsze wojsk, niestawienie się oficerów na alarm, pośpiech rozpaczliwy — to wszystko ma rozmach i brawurę, godną wielkiego obrazu. Willy Frietsch coraz bardziej się wybija przy każdym jego obrazie, można ów postęp zanotować. Dita Parlo zdaje się nie zrobi wielkiej karjery w Ameryce. Ma krzywe oko lewe, dwa gesty ekspresyjne. Na wyrażenie radości pokazuje zęby zresztą bardzo ładne — na wyrażenie mętku, opuszcza lekko głowę powieki i patrzy w ziemię, w trawę, w dywan, zależy od okoliczności. Pozatem nie włada żadnemi środkami ekspresyjnemi, jest nudna i nieładna. W tym obrazie naprawdę świetnym jest tylko i wyłącznie reżyser, bo nawet doskonała Lil Dagower nie wyszła poza ramy swoich możliwości — ach nie! jest jeden który bije wszystko, który jest godzien grać w największem arcydziele amerykańskiem: ów bezimienny skrzypek! Skąd wydobyły Niemcy takiego bajecznego artystę i kto był na tyle czelnym, aby zamieszczać na ekranie imiona całgo zespołu a pominąć to imię?! Przecież de facto on ma tu największą rolę i najtrudniejszą. Wielki artysta!

(Kino Colosseum, wł. biura Sfinks).

Noc miłosna skazańca. De facto mamy teraz czterech czołowych amantów ekranu: Rod la Rocque, Roland Colman, Cliwe Brook i Goesta Eckman. Ci tylko odpowiadają istotnym walorom amanta, tak pod względem szlachetności urody, jak wykwintu zewnętrznego i wewnętrznego, figury, ekspresji. Pozatem są gwiazdy lekko zachodzące (Barrymoore), są gwiazdy wybijające się powoli (Frietsch), są gwiazdy operujące raczej urodą (Ramon Nowarro) lub sentymentem (Farrell) ect. Jednym z najświetniejszych jest Goesta Eckman, a kto go ujrzy w **No-**



Zofja Koreywo i Mieczysław Cybulski. „Ponad śnieg".
Fot. Kliofilm.

cy miłosnej skazańca, ten przyzna, że bierze rekord. Rolą tą postawił się, wysunął, olśnił nas. Niewysłowiona grandezza jego gestu, jego nonszalanckiego bohaterstwa, niewyrażalność pogardy dla tchórzostwa, a raczej przekreślenie małości człowieka, który się śmierci boi, przedziwna i przesubtelna tkliwość uczucia dla kobiety spotkanej nagle i nagle pokochanej — słowem koncert, wielka symfonja na wielką orkiestrę, w której mieszczą się wszystkie instrumenty od bohaterskich fanfar, po najsłodszą viole d'amore... Dlaczego nie postawił reżyser obok niego Kariny Bell, zamiast Diomiry Jacobini, dość słabej i niezbyt urodziwej, tej Kariny, która jest uosobieniem wdzięku, czaru, zalotności i poezji? niewiadomo! W swojej roli pokojóweczki, wtajemniczonej we wszystkie sprawy i nieszczęcia swojej pani, zasłoniła ona tą panią bezapelacyjnie. Jest cudowną. Kortner stworzył na wielką miarę swój typ twardego żołnierza najkrwawszej rewolucji, Walter Rilla, o twarzy nijakiej, zdobył się na wstrząsające akordy, gdy drżał i słaniał się w ludzkiem na skroś, żałosnem, nędznem tchórzostwie, w obliczu egzekucji — nawet Henker był świetny w znikomym epizodzie lokaja - republikanina. Rzadko zebrany zespół, doskonała reżyserja, niektóre obrazy dużej miary, delikatne, subtelne wstawki (z zegarem np., z książką, czytaną urywkami ukochanej!), jednem słowem bezwzględnie piękny, artystyczny film.

(Kino Filharmonja, wł. biura Muza-film).

Śmiertelna Krzywda. Tym razem obraz dla starego Schildkrauta. Ostatecznie godzimy się na te filmy, specjalnie jednemu aktorowi poświęcone, dlatego, że zagranicą aktor ten musi być istotnie na wielką miarę artystą. U nas — dawniej, dawniej, nakręcało się film dla jednego artysty, czy raczej artystki, wtedy kiedy ona nie miała danych, nawet na statystowanie ekranowe. Stary Schildkraut jest szczerym artystą. Zarzucano mu, że tu błaznuje nieco, jako zasłużony lekarz prowincjonalny. Ja uważam, że to dobroduszne błaznowanie, leży bezwzględnie w typie stworzonym przez Schildkrauta. Wcale nie pozuje na wielkość i powagę. Przekonany jest, że ciężka praca sanitarna i lekarska w powiecie, daje mu prawo do otrzymania zarządu sanatorjum, ale nie dlatego, że jest sam wielkością i powagą. Z dziećmi, z maluczkimi, baraszkuje, jest łakomym, więc gdzie może skosztuje coś, złasuje — wciąż jest prostym, poczciwym, zacnym lekarzem prowincjonalnym. Ani przesadnie idealnym społecznikiem, mającym jeno humanitarne frazesy na ustach, oczy wywrócone w niebo i anielski uśmiech. Jest śmiało śmieszny, nie gada morałów, kocha jawnie starą, brzydką pannę, marzy naiwnie aby z nią ulepić sobie gniazdko — nareszcie — po tylu trudach zawodowych, aby być na czele tego sanatorjum, o którem ani chwili nie przypuszcza, że może je objąć ktoś inny. Ale — przez prostotę swoją, naraża się właścicielowi Lecznicy i posadę otrzymuje ktoś inny. Kończy się wtedy liczna klijentela, kończy się marzenie o własnem home i odpoczynku. I tu zwłaszcza jest Schildkraut znakomity. Postawiony w obliczu małości ludzkiej i złości, załamuje się. Nie w zacności swojej, ale w optymiźmie Bez wielkich mimicznych dramatów, bez łez, przeżywa swoją malutką gorzką tragedję. Ani na chwile stary artysta nie zbładził w swojej kreacji — natomiast pobłądził reżyser, że do opowieści prostej, zwyczajnej, tragicznej właśnie przez swoją prostotę, wplótł nagle przy końcu melodramatyczne brewerje, pożary, zawieje śnieżne, drzewa gruchocące ludziom kości i t. d. Czyż nie prostsze byłoby zachorzenie jedynaka dziedzicowego i pomoc ofiarna, noce bezsenne starego lekarza, który zapomina, że to syn wroga i krzywdziciela!? Bdyby nie to fiasco zakończenia, film byłby pierwszorzędny.

(Kino Wodewil, wł. biura Kolos).

Maska śmiechu: Lon Chaney — bóg maski — zaczyna się nieco powtarzać. Maska jest od pewnego czasu wciąż ta sama z małemi odchyleniami na rzecz treści Czyż nie jest identycznym Lon Chaney z Maski śmiechu, z Lon Chaneyem z Człowieka bez rąk?! I historja jego miłości jednaka i maska w gruncie rzeczy ta sama, mimo że tu jest bardziej niefrasobliwym cyrkowcem, rozmachanym chwilami, wesołym. Prosta rzecz, że Lon Chaney nie może nudzić, że zajmuje zawsze inteligentniejszego widza ciekawem ujęciem sprawy, ale chcielibyśmy zobaczyć go nareszcie w odmiennej, w zupełnie jakiejś odmiennej roli. Bo nawet Idjota nie był rolą djametralnie przeciwną tym, któreśmy już oglądali. Loretta Young może być dobra. ale tu nie mogła i nie próbo-



Rudolf Schildkraut i J. Coghlan. „Śmiertelna Krzywda".

Fot. Kolos.

wała nawet się wypowiedzieć. Jakże zresztą miała odczuć potrzebę wyjaśnienia sytuacji, że oto woli młodego, ładnego, arystokratycznego chłopca, od starego, pomarszczonego, brzydkiego jak noc cyrkowca? Tyle tylko było to potrzebne, że Niels Asther się nie udał, że jest wyjątkowo brzydki w tym obrazie, niezajmującym, że śmiesznie poprostu nosi monokl. Loretta Young zdobyła się na żywszy akord, gdy kłamie staremu wielbicielowi, że go kocha. Trudno — kobiety są ponoć mistrzyniami w takiej sytuacji i najgłupsza kłamie jak z nut — dlaczegóż miała być głupszą od najgłupszej Loretta Young!? Poza grą aktorów, reżyserja jak zwykle w filmach Metro Goldwyn Mayer wyszukana i dużej klasy.

(Kino Casino, wł. biura Julfilm).

Prezydent. Jest to satyra polityczna, dająca się znakomicie dostosować do wielu środowisk politycznych Europy... Byliśmy świadkami i u nas w Polsce, w ciągu naszych 10 lat Odrodzenia, jak ludzie bez wykształcenia, bez najmniejszych wobec Ojczyzny zasług, darmozjady nijakie, wybijały się raptem na terenie politycznym, rozsiadały się na ławach poselskich, kandydowały na najwyższe urzędy senackie, sejmowe — ba! nawet na prezydentów Rzeczypospolitej, na premjerów, wodzów ect. Jakże zdrowo było naszym rodzimym karjerowiczom przyjrzeć się, w jaki sposób Iwan Mozżuchin dostaje się na stolec Prezydenta Republiki Costa Nuewa. Nieuczesany, półanalfabeta, nie uznający pryncypialnie ani mydła, ani kołnierzyka, wyleguje się cały swój żywot na słońcu. Nieroba bez zajęcia, ma jedną tylko pasję: gadać, gadać, gadać. Ta pasja staje się źródłem jego sławy i jego karjery. Zamydliwszy retorycznymi banialukami oczy swoim ziomkom, na bankiecie, na który dostaje się przypadkiem, obrany prezydentem. I tu dopiero rozchodzą się koleje tego kinowego leadera ludowego, z dziejami naszych polskich leaderów. Mozżuchin, raz zdobywszy władzę, nie wzbogaca się, nie dojlidzi, nie przewraca mu się w tępej głowie, ludzi ze swojej wsi przyjmuje serdecznie, z dobroduszną gościnnością—rządzi uczciwie swym chłopskim rozumem, jest odważny i sprawiedliwy.
U nas — prawda? bywało inaczej...
Mozżuchin niespodziewanie świetnie narysował swój typ leadera. Zmieniają się wypadki, zmienia tło, walą mu się na kark zaszczyty, niespodzianki, pada w objęcia niedosiegła princesse lontaine-on pozostaje zawsze półwłóczęgą, któremu nic nie imponuje, który się nie przywiązuje do żadnej swojej roli, narzuconej, czy też napotkanej niespodziewanie na drodze. Nawet jego miłość do nudnej i jak zwykle żadnej, Suzy Vernon jest nonszalancką, na marginesie fantastycznego życia zakonotowaną raczej, niż zarytą głęboko w jego sercu. Gennaro Righelli wyreżyserował film z pasją, z fugalną jakąś kadencjonalnością, z rozmachem żywym, utrzymując się umiejętnie na rubieży niebezpieczeństw takich, jak szarża, przesada, czy sensacja.

(Kino Casino, wł. biura Universal)



Iwan Mozżuchin. „Prezydent".
Fot. Universal. P. C.

Z OSTATNIEJ CHWILI.

Reżyser **Józef Lejtes** podpisał umowę z wytwórnią „Forbert-film". Scenarjusz osnuty na tle powieści F. Goetla „Z dnia na dzień".

Powstała nowa wytwórnia p. f. „Zjednoczeni Artyści". Jako udziałowcy wytwórni wchodzą: Michał Waszyński (jako reżyser), Zbyszko Sawan, Jerzy Marr, Marja Bogda i Jaga Boryta. „Zjednoczeni Artyści" przystąpią do filmowania powieści Rodziewiczówny p. t. „Magnat".

P. Jan Lasocki założył nową placówkę filmową „Sola-film". Reżyserem tej wytwórni będzie Ryszard Biske. Temat i obsada — nieustalone.

BRUNO BREDSCHNEIDER

FILMUJEMY

Niejednokrotnie, śpiesząc do zajęcia zatrzymujemy się na widok rozstawionego niespodziewanie na ulicy aparatu filmowego, ażeby przyjrzeć się dokonywanym pośpiesznie zdjęciom.

Baczniejsze zastanowienie się nad procesem filmowania kieruje naszą uwagę na aparat, dzięki któremu to wszystko, co dzieje się wokoło nas, odbywa się według określonego programu, stosownie do wymagań objektywu filmującego aparatu.

Własności tego aparatu są zgoła nieprzeciętne, a w kinoteatrze wywołują na twarzach „niewtajemniczonych", zrozumiały zresztą wyraz zdumienia, ciekawości, wreszcie irytacji (zależnie od nastroju widza).

Jedynym sprzętem, wobec którego biją pokłony rzesze przyszłych gwiazd i gwiazdorów, wobec którego inscenizuje się niekiedy najwyszukańsze nonsensy i brednie (czytaj: przeważnie film polski),— jest aparat kinematograficzny.

Narodziny filmu, datujące się od roku 1893 (Edison) są ściśle związane z powstaniem pierwszego aparatu fotograficznego dla dokonywania zdjęć szybko po sobie następujących (szeregowych).

Tak więc, — nie poczynania artystyczne, nie najmłodsza Muza, nie sztuka złożyły się na powstanie kinematografji, a tylko zwykły, po mozolnych studjach skonstruowany mechanizm aparatu, złożonego pierwotnie z dwu kółek, zestawianych ze sobą pod kątem prostym.

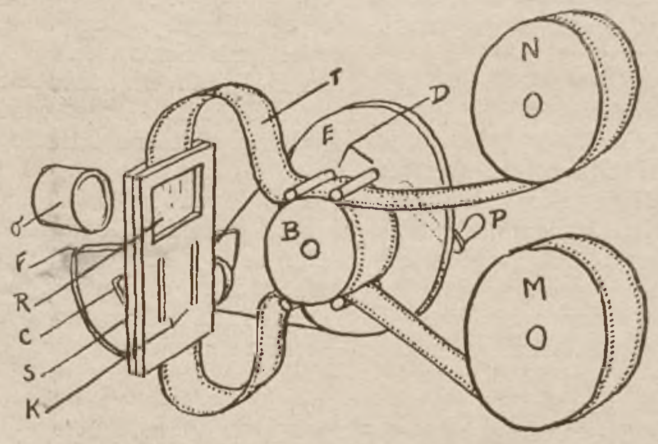
A zatem, mimo tak licznych a zgoła nieuzasadnionych porywów ekstatycznych czcicieli nowej sztuki — technik filmowy był, jest i będzie przemożnym dyktatorem tej dziedziny.

Film kinematograficzny stworzony został przez pierwszych eksperymentatorów - techników i fizyków dla celów wyłącznie naukowych. Fama głosi nawet, że pobudką do skonstruowania aparatu kinowego był dla Edisona kot, który „w jego oczach" spadł z dachu (oczywiście na łapy). Edison ponoć—postanowił wobec tego faktu (wzgl. kota) zbudować aparat, który wyjaśniłby przyczynę, dla której wspomniany kot wyszedł z opresji obronną—że tak powiem—łapą.

Przez myśl nie przeszło ówczesnym konstruktorom, że rozwój wypadków w dziedzinie filmu zepchnie na ostatni plan cel, dla którego poświęcili tyle lat pracy. Film naukowy, wobec nieprawdopodobnego rozwoju filmów „rozrywkowych" stał się z czasem nędznym kopciuszkiem, poniewieranym z kąta w kąt na całym, wszechświatowym rynku.

Pierwszy aparat filmowy oddany został do użytku przez braci Lumieére (1895), to też nazwisko to łączy w sobie pojęcie wynalazców kinematografu, dalej idzie Casler (Mutoscope), Składanowski, Messter, Paul, Proszyński, Szczepanik i w. inn.

Jakkolwiek konstrukcja ówczesnych aparatów była niezmiernie prymitywną, fakt rzucania na płaszczyznę żywego obrazu, wywierał wrażenie piorunujące. Operatorzy uchodzili omal za czarnoksiężników, a już conajmniej za profesorów. W lśniących cylindrach obracali w skupieniu, odpowiadającem powadze zadania, korbkę niesamowitej maszyny.



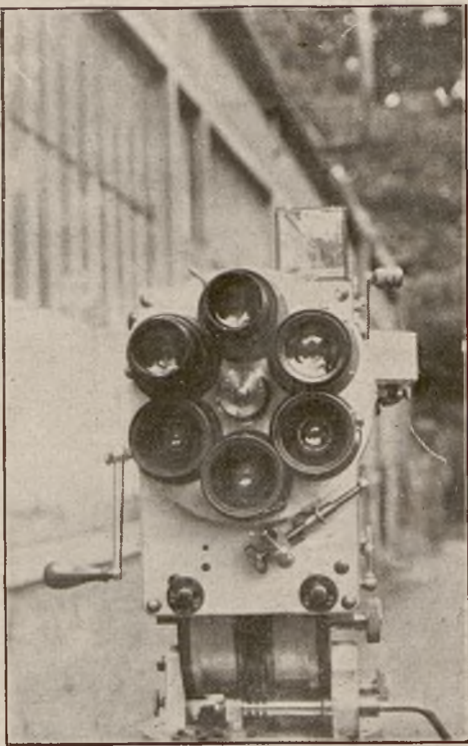
O — objektyw, rzucający obraz na ramkę R.
C. — chwytacz, transponujący taśmę T.
F — migawka zasłaniająca ramkę R w czasie przesuwania taśmy.
K — kanalik dla swobodnego działania chwytaczy (C).
P — korbka.
E — duży tryb, poruszający cały mechanizm.
B — bęben, odbierający i podający taśmę.
N — rolka filmu w kasecie nadawczej.
M — rolka filmu w kasecie odbiorczej.

Projekcji, czyli demonstrowania filmu dokonywał zazwyczaj tenże sam operator w zamkniętej na cztery spusty budce, ustawionej w pośrodku sali, lub areny. Nikt nie mógł nawet śnić o tem, ażeby zapuścić choćby „żórawia" do kabinki, z której błyskały frapujące światła i rozlegał się tajemniczy trzask o niewiadomem znaczeniu i pochodzeniu a przenikający nawskroś wrażliwe jestestwo stłoczonych wokoło widzów.

Tenże trzask aparatu stał się z czasem muzyką upojenia wzdychających do sławy i laurów „niewyczutych" i „nieodkrytych" talentów, tenże trzask spędził sen z niejednej powieki... Z czasem, z polecenia władz bezpieczeństwa wybudowano nieprzenikliwe kabiny, z których trzask nie dawał się słyszeć nazewnątrz. Mimo to jednak raz stworzona manja przetrwała (i to jak!) po dzień dzisiejszy (patrz szkoły filmowe).

Przystępuję do omówienia istoty aparatu filmowego pod względem technicznym. Aparat kinematograficzny (rys. I) jest w istocie aparatem fotograficznym, zdejmującym jednym ciągiem to wszystko, co dzieje się w polu widzenia objektywu (w t. zw. ramce). Ażeby umożliwić dłuższe funkcjonowanie aparatu, zaopatrzono go w kasety, w których może się pomieścić kilkadziesiąt metrów filmu. W normalnych aparatach zawodowych, kasety pomieszczają około 120 metrów (400 stóp), co odpowiada scenie trwającej bez przerwy 5 minut. Inteligentny widz zrozumie, że w ciągu 5 minut można — na filmie — pochować prababkę, doczekać się potomstwa, w razie potrzeby umrzeć samemu, a nawet przy użyciu napisu „po 100 latach" przenieść się do innego wieku.

Wynika stąd, że powyższa pojemność kaset jest aż nadto wystarczająca, przynajmniej dla Europejczyka. Amerykanie mają — rzecz prosta — większe wymagania, to też zastosowali przy jednym ze swoich aparatów kasety 300 metrowe. Jedną z ważniejszych zewnętrznych cech aparatu filmowego jest korbka. Służy ona do uruchamiania mechanizmu aparatu, przyczem normalna szybkość



Aparat „Eclair", widoczny z przodu. Na przedniej ściance aparatu 6 objektywów, umożliwiających dokonywanie zdjęć w najrozmaitszych warunkach lokalnych i świetlnych.

zdjęć wynosi około 2 obroty korbką na sekundę, co odpowiada 16 poszczególnym zdjęciom migawkowym.

Normalną scenę „nakręca się" tedy z szybkością 16 do 20 zdjęć na sekundę, można jednak zdejmować również każde zdjęcie oddzielnie, ma to miejsce przy t. zw. zdjęciach „trickowych" (zwykłych), wówczas szybkość poruszającego się objektu na ekranie w kinoteatrze jest tyle razy większa ile razy wolniej dany objekt został sfilmowany, gdyż aparat w kinoteatrze demonstruje obraz zawsze z jedną i tą samą szybkością (16 — 20 zdj. na sek.). (Wyjątek stanowią dni niedzielne, kiedy mechanik w kinie kręci szybciej, ażeby zrobić więcej seansów, oraz — ostatnie seanse w dnie powszednie, kiedy mechanik w kabinie śpieszy się na kolację). Jedynym środkiem na wstrzymanie tego rodzaju karygodnych zapędów mechanika, jest — jak wiemy — tupanie o podłogę.

Zdjęcie filmowe może być dokonywane z najrozmaitszemi szybkościami. Istnieją aparaty, które są wstanie dokonywać 250 a nawet 500 zdjęć na sekundę. Taka scena trwa wówczas na ekranie- kilka dziesiąt razy dłużej (500 : 20=25 razy) i mamy wrażenie, że ktoś skaczący — płynie w powietrzu (z polskich najlepsze tegoroczne zdjęcia międzynarodowych zawodów narciarskich w Zakopanem). Jeżeli przed aparatem postawimy kwiat i pozwalamy mu rość, t. j. dajemy mu odpowiednie światło i powietrze, poczem zdejmujemy ten kwiat codzień tylko na jedno zdjęcie, wówczas w kinoteatrze widzimy 20 zdjęć, dokonanych w rzeczywistości w 20 dni — w ciągu jednej sekundy. Miłośnicy kina niewątpliwie podziwiali takie zdjęcie na ekranie i nie zastanawiali się wcale nad tem, ile taka kilkumetrowa scena kosztuje pracy.

Ostatnie dwa przykłady dotyczą w pierwszym rzędzie wartości naukowych kinematografu, gdyż w ten sposób możemy zanalizować wszelkie procesy, odbywające się w naturze w tempie za powolnem lub za szybkiem.

W następnych artykułach omówię szczegółowo wszystkie własności kamery filmowej.

E. M. SCHUMMER

KINO PROWINCJONALNE

— „Wielka sensacja ostatniej doby! Wstrząsający obraz dusz powojennych! Superfilm tegorocznej produkcji!" Słyszysz?

— A, słyszę...

— Musimy iść. To jest nadzwyczajny film. Wnioskuję choćby z tytułu: „Blada hrabina, czyli przygody krwawego Billa". Idziemy!

Mąż krzywem okiem rzucił na anons, mruknął coś pod wąsem, ale nie sprzeciwiał się. Żona uchodziła w całej okolicy za zdeklarowaną kinomankę. Prenumerowała wszystkie stołeczne tygodniki filmowe. Uchodziła — słusznie — za wyborną ekspertkę w dziedzinie filmologji. Podobno nawet pocichu pisała scenarjusz.

Przed gośćmi chełpiła się nieraz.

— Moi drodzy, mam już wrodzoną intuicję... W lot odgadnę, czy film wart widzenia, czy nie. Reklama, uważacie, nazwiska, tytuł — to mnie nie zwiedzie. Spojrzę raz i już wiem: iść czy nie chodzić.

Mąż wykupił w kasie bilety i małżonkowie popychani lekko przez tłoczącą się gawiedź bez trudu przesadzili schody. Bileter z obandażowanym pyskiem sprawdził kontramarkę, rozniecił elektryczną lampkę i wprowadził ich na widownię. Przystanęli na chwilę, aby nabrać tchu, ile że powietrze było ciężkie i zgoła paskudne.

Podniósł się szmer wielogębnego potwora, stłoczonego w ciemnościach.

— Siadać, nie przeszkadzać!

Mąż szedł poomacku za bileterem, który bezceremonialnie jeździł białą smugą światła po głowach publiki. Za mężem postępowała krok w krok żona, potykając się zgrabnie o wystające tu i owdzie piszczele i laski.

Siedli. Na srebrnym ekranie przewijały się postacie w zawrotnem tempie. Mieszkanie — pole — piwnica — szyb. Żona odezwała się pierwsza.

— Plenery — owszem, ale interjery chybione...

Umilkła, bo właśnie krwawy Bill (Iharry Pil) sadzi na nieokiełznanym rumaku poprzez dzikie stepy Akermańskie.

— Impozycja dobra... wogóle, montaż...

Biały okręt miota się tam i siam na rozfalowanym oceanie Spokojnym.

— Jak oni to robią? — głowi się żona.

Przykuwa oczy do płótna i nie odrywa ich. Mąż starym, dobrym zwyczajem ucina drzemkę. Żona patrzy i analizuje.



Eleanor Boardmon i James Murray „Człowiek z tłumu".

Fot. Julfilm.

„Hrabina rozpaczliwym gestem skinęła na hajduka".

W samej rzeczy, widać w następnej scenie nie tylko „skinienie," ale całkiem rozpaczliwe gesty nieszczęsnej hrabiny. Na twarzy jej maluje się blada boleść.

— Co za ekspresja! — myśli żona.

Ale oto w galopie przycwałował krwawy Bill (Harry Pil), porywa hrabinę na lasso i giną razem w gąszczach zagajnika.

Taśma rwie się. Ekran oślepia widzów pustką. Na galerji rozlegają się przeraźliwe gwizdki. Zrywa się łomot kilkudziesięciu nóg.

— Tiu - u - u - u! fiu - u - u! Puszczać obraz. Co jest do cholery! W takiem miejscu!..

Mąż odmyka jedno oko i nieufnie spogląda ku górze.

— Żeby nam się aby ten balkon nie urwał na głowy.

Żona milczy. Na twarzy ma dziwne gorączkowe wypieki. Taśma naprawiona. Skacząc, pędzi na łeb, na szyję, obraz za obrazem. Jęły się rozgrywać dalsze losy nieszczęsnej hrabiny i urodziwego Billa.

Nagle żona krzyknęła.

— Proszę w tej chwili przestać! To bezczelność... Co za dużo, to za dużo!

Mąż zaniepokoił się.

— Co u licha! Co pan sobie myślisz!

Nim się zdążył podnieść, ciemna figura odrywa się z miejsca i pomyka wgłąb sali.

— Idjota jakiś — pisknęła żona.

W tym czasie na ekranie widać obszerny salon, w którym na otomanie leży skrępowana hrabina Idalja, a bezwzględny Bill znęca się nad nią nieludzko.

Galerja trzeszczy z ukontentowania, jakiś głos wyrwał się z góry.

— Brawo, Bill! Mocniej ją — jeszcze ją raz!

Mąż poczuł, że spadło mu coś na głowę. Podniósł rękę i wysupłał z włosów ogryzek jabłka.

— Świństwo! Chodźmy już, mam dość...

— Ale, dajże pokój... Taki film! Jak myślisz, czy oni się pobiorą?

Znowu spadła z góry ośliniona landrynka i wlot się przylepiła.

— Ładne towarzystwo, niema co mówić. Trzeba będzie dyrekcji zwrócić uwagę — myślał mąż.

Usłyszał za sobą jakieś szamotanie się, potem rumor przesuwanego krzesełka, potem głośny trzask policzka i zaraz potem głos niewieści:

— Czy pan się właściwie stara o moją rękę, czy o moją nogę!

Mąż wstaje.

— Idziemy! — mówi krótko.

Przeprowadza ich długi, przeciągły dźwięk pocałunku. To sala reaguje, bo na ekranie krwawy Bill ściska hrabinę Idalję.

Żona jest niepocieszona.

— Boże, jaka niekulturalna publiczność. Taki kapitalny film, a niepodobna go widzieć do końca. No, ale można przewidzieć... Ihappy end, rozumiesz...?

— Tak, tak, pobiorą się naturalnie.



Marcelina Day i Ramon Novarro. „Pewien młody człowiek". Fot. Julfilm

FILM DŹWIĘKOWY W POLSCE.

Pewne poważne przedsiębiorstwo handlowe (nazwę zachowujemy w tajemnicy) sprowadziło do Polski urządzenia do „nakręcania" filmów dźwiękowych. Ponieważ eksperymenty dokonywane przez naszych „fachowców" nie dały pożądanego wyniku, właściciel przedsiębiorstwa wyjechał do Berlina, aby stamtąd sprowadzić doświadczonego technika.

OSTRZEGAM!

NIESAMOWITY FILM W NIEZWYKŁEJ REALIZACJI PAWŁA LENI

Ameryka, nie uznająca dotychczas innych form twórczości filmowej poza realizmem czy naturalizmem, do niedawna jeszcze odnosiła się z wielkiemi zastrzeżeniami do filmów nowatorskich, które w Europie osiągnęły szczyt powodzenia i wywołały burze dyskusji i polemiki. Wyłom w tej tradycji uczynił film realizacji Pawła Leni p. t. „Karuzela udręczeń", który wskazał nowe tory rozwoju sztuki kinematograficznej i stał się wyrazicielem nowych prądów wytwórczości amerykańskiej. Triumf, jaki odniósł Leni tym filmem, udowodnił najwyraźniej jak ten nowy rodzaj odpowiada wymaganiom publiczności i posłużył genjalnemu reżyserowi za impuls do realizacji wielkiego filmu „Ostrzegam!", którego treść pełna jest niesamowitej grozy, zaś technika realizacji oparta na najnowszych zdobyczach wiedzy. Filmem tym amerykańska sztuka kinematograficzna ustaliła tę nową erę, akcentując wyraźnie, że filmy tego genre'u uzyskały prawo obywatelstwa. Paweł Leni jest jedynym z reżyserów europejskich pracujących w Ameryce, poświęcił się tylko temu rodzajowi realizacji. Wprowadził dwa nowe czynniki dotychczas niedostatecznie wyzyskane, a niezwykle ważne: światło i cienie, które dzięki umiejętnemu zastosowaniu tworzą tajemnicze i upiorne efekty, oddają z niezwykłym realizmem momenty grozy, wywołują uczucia lęku, wizje strachu. W filmach podobnych gubimy się zazwyczaj w labiryncie dreszczem przemujących tajemnic, błądzimy naoślep, na każdym kroku czeka nas coś niesamowitego, coś czai się, czyha i zmusza do oczekiwania z wielkiem napięciem.

A wszystko to dzięki grze świateł i cieni.

Leni dużą uwagę zwraca na tło i otoczenie. Każdy szczegół ma swoje głębokie znaczenie, każdy szczegół współdziała z aktorami.

Wszystko jest przemyślane technicznie, do zdjęć zastosowują się setki pomysłów i kombinacji, rezultatem czego jest niezwykły efekt wzrokowy od którego nieraz



Laura La Plante i John Boles.

Fot. Universal P. C.

widzom cierpnie skóra. Olbrzymie skomplikowane aparaty elektryczne, specjalne rodzaje objektywów stwarzają sceny podkreślające i uwypuklające tajemnicze i zagadkowe efekty. Leni nadaje jakiegoś żywego wyrazu przedmiotom martwym. W filmie „Ostrzegam!" na barki artystów włożono też potężny ciężar kreowania ról odpowiedzialnych i niezwykle trudnych. Temu też przypisać należy, że zanim przystąpiono do nakręcania „Ostrzegam!", szukano przeszło pół roku odtwórców głównych postaci i wybrano najlepszych artystów Universal City.

Połączenie wiedzy technicznej i inwencji intelektualnej europejczyków z kapitałem i zasobami Ameryki przyczyniło się do powstania tak potężnego dramatu, jakim jest „Ostrzegam!". Treść dramatyczna jest wielce zagmatwana. Zawiera dużo podejrzeń, niespodzianek i domysłów, posiada świetne tempo, jest barwna i emocjonująca. Na tajemniczość i grozę tematu ożywczo wpływa wplecenie w akcję lekkich rzutów groteskowych. Paweł Leni po realizacji filmu „Ostrzegam!" został najpopularniejszym reżyserem Ameryki. Nachodzony przez dziennikarzy oświadczył w wywiadzie, że realizacja takiego niesamowitego, pełnego grozy i tajemnic filmu wyczerpuje go i męczy w niemiłosierny sposób, tem niemniej nie może zerwać z tym genre'um, bowiem lubi bawić się w grę światłocieni i przyzwyczajony jest do tworzenia sytuacji zagadkowych, niedopowiedzianych.

„Uważam ten obraz" — powiada Leni — za najlepszy film w całej mojej karjerze reżyserskiej".

WYŚWIETLA KINO „CASINO" Warszawa, Nowy Świat 50

APARATURA PHILIPSA NA USŁUGACH MUZYKI MECHANICZNEJ W ZAKŁADACH ROZRYWKOWYCH

Rozwój muzyki mechanicznej zatacza coraz szersze kręgi, a jej zwolennicy i entuzjaści rekrutują się w coraz większej mierze z pośród ludzi prawdziwie muzykalnych.

Taki stan rzeczy wypływa z szerokich możliwości stosowania muzyki mechanicznej i z doskonałości sprzętu odtwórczego, będącego na jej usługach.

Technika płyt gramofonowych osiągnęła już swą formę ostateczną.

Jednak płyta gramofonowa okazuje się często niedostatecznym środkiem reprodukcji ze względu na słabą siłę audycji. W dużych pokojach mieszkalnych lub w nieco większych salach ten środek odtwórczy okazuje się już niedostateczny.

W takich wypadkach stosuje się specjalną instalację wzmacniającą, gramofonowo głośnikową. Jest to najbardziej pomysłowy i najbardziej skończony w swej doskonałości technicznej rodzaj zastosowania muzyki mechanicznej. Celem tej instalacji jest wzmocnienie odbioru z płyt gramofonowych lub rozgłaszanie przemówień w większych salach za pośrednictwem mikrofonu.

Urządzenie takie ma bardzo obszerne zastosowanie i w praktyce okazuje się niezwykle ekonomiczne, zwłaszcza dla właścicieli kin czy innych zakładów rozrywkowych, dla których dobra orkiestra jest atrakcyjnym magnesem, przyciągającym coraz liczniejsze rzesze klijentów i zwiększającym w ten sposób rentowność przedsiębiorstwa.

Utrzymanie najmniejszej, często bardzo poślednie orkiestry, złożonej choćby z kwartetu, wynosi około 1500 zł. miesięcznie, rocznie koszt takiej orkiestry wyniesie pokaźną sumę 18,000 zł.

Nabycie instalacji głośnikowej jest jednorazowym wydatkiem, który, jak się okaże z zamieszczonych dalej zestawień, jest w porównaniu z kosztami utrzymania orkiestry bardzo niewielki.

Instalacja gramofonowo - głośnikowa jest idealną orkiestrą, bo rozporządza najlepszemi zespołami świata i jest w reprodukowaniu tych zespołów niezmordowana.

Przeboje muzyczne, piosenki en vogue, mają to do siebie, że wysłuchiwane są bez końca zawsze z jednakowym entuzjazmem. Jak bardzo ulubionym przez publiczność jest przebój reprodukowany przez płytę gramofonową, niech świadczy znany powszechnie fakt sprzedaży w Berlinie w ciągu dwóch dni pół miljona płyt „Całuję twoją dłoń, Madame".

To zamiłowanie do słuchania muzyki z płyt, przekazywanej za pośrednictwem instalacji głośnikowej wypływa stąd, że głośniki, oczywiście dobre głośniki, odtwarzając dźwięki, dają zupełne złudzenie bezpośredniości.

Urządzenie wzmacniające składa się z mechanizmu napędowego, adaptera gramofonowego, wzmacniacza i głośnika.

Jako mechanizm napędowy służyć może zwykły gramofon, chodzi tylko o to, aby obrót mechanizmu był równomierny.

Adapter gramofonowy, który zakłada się na ramię gramofonu zamiast membrany, jest to przyrząd przerabiający drgania udzielające się igle, na prądy elektryczne. We wzmacniaczu prądy z adaptera zostają odpowiednio wzmocnione i dostarczone głośnikom, które przerabiają je z powrotem na słowa lub muzykę

Zależnie od rodzaju zastosowania danej instalacji ilość i rodzaj głośników wahać się będzie od 1 do kilkudziesięciu.

Instalację taką zastosowano między innemi w warszawskiem kinie „Splendid" i spożytkowano ją w celu muzycznego zilustrowania filmu. Sukces tej instalacji jest nadzwyczajny, dowodem tego wielkie zainteresowanie prasy i publiczności.

Taka instalacja dla mniejszych pomieszczeń składa się z następujących przedmiotów:

1) mechanizm napędowy do płyt,
2) adapter gramofonowy Philipsa typu 4005,



Wytwórnia „Sascha" (Wiedeń) wydała z okazji ukończenia obrazu „Szampan" bankiet na cześć nacz. redaktora „Daily Film Renter" W. Friedmana (pierwszy na prawo).

3) wzmacniacz Philipsa typu 2781,
4) głośnik Philipsa typu 2016, 2014, 2007, 2003 lub 2011.

W miejscowościach posiadających sieć prądu zmiennego należy stosować do zasilania wzmacniacza (wzmacniacz musi być zasilany prądem stałym) aparat anodowy Philipsa typu 3003 i tak zwany „wieczny akumulator" składający się z 4 V., akumulatora i prostownika „Piccolo" typu 1017. Koszt całkowitego urządzenia takiej instalacji wraz ze źródłami prądu wynosi od zł. 1200 wzwyż.

W salach średniej wielkości, a więc o powierzchni ok. 300 metrów kwadratowych, należy wyżej wymienioną instalację uzupełnić jeszcze jednym wzmacniaczem, mianowicie wzmacniaczem 10-watowym Philipsa typu 2754 lub 2750 i większą ilością głośników tych samych co poprzednio typów (3—12 głośników typu 2016, 2014, 2007 lub 2003 albo 1 głośnik 2011). Koszt tej instalacji wynosić będzie od zł. 2250 począwszy.

Przechodząc z kolei do sal o dużej powierzchni (plus minus 1000 metrów kwadratowych) należy do instalacji zasadniczej, a więc omawianej na początku dodać jeszcze jeden wzmacniacz 50-watowy typu 2760 lub 2763 dla obsłużenia większej ilości głośników (3 do 15 głośników typu 2011 lub 9 do 20 głośników typu 2016 lub 2003). Koszt takiej instalacji wynosi od zł. 5000.

Jeśli chodzi o przekazywanie muzyki i mowy z jednego pomieszczenia do drugiego, oraz o odtwarzanie muzyki z płyt gramofonowych dla sal średniej wielkości i sal dużych (powierzchnia ok. 1000 metrów kwadratowych), to w skład takiej instalacji wejdą następujące przedmioty:

1) mikrofon Philipsa typu 4043,
2) podstawa do mikrofonu,
3) mechanizm napędowy do płyt,
4) adapter 4005,
5) wzmacniacz 2780,
6) wzmacniacz 2761 lub 2762
7) 3 do 15 głośników 2011 lub 9 do 20 głośników 2016 lub 2003.

Do zasilania wzmacniacza 2780 prądem, należy zastosować aparat 3003 wraz z filtrem typu 2782, 1 akumulartor 4-woltowy o pojemności 24 — 36 amperogodzin, i 1 akumulator 2-woltowy o pojemności 12 amperogodzin, prostownik do ładowania akumulatora typu 450. Koszt całkowitego urządzenia wraz ze źródłami prądu wynosi zależnie od typu i ilości używanych głośników od zł. 7000 wzwyż.

Jak widzimy wielkość instalacji głośnikowej, a zatem i jej koszt jest uzależniony od wielkości i charakteru lokalu, do którego jest ona przeznaczona. Kilka różnych typów urządzeń opisanych wyżej nie wyczerpują wszystkich możliwości, gdyż Zakłady Philipsa wyrabiają również taką aparaturę, przy pomocy której możnaby zradjofonizować całe gmachy, względnie wielkie place i parki.

Należy też zaznaczyć, że zależnie od wymagań i od przeznaczenia instalacji głośnikowej może ona być dostosowaną do różnych celów i jest zdolną stworzyć najrozmaitsze i nieraz bardzo ciekawe efekty akustyczne.

Wydział techniczno - handlowy Polskich Zakładów Philipsa gotów jest udzielić wyczerpujących informacji wszystkim zainteresowanym tą sprawą.

Z KOSMETYKI

Marzec jest miesiącem, w którym panie, dbające o swoją cerę, muszą specjalną zwrócić uwagę na jej pielęgnowanie. Z jednej strony wiatry marcowe powodują zaczerwienia i opierzchnięcia cery, jak również powstawanie w okolicy nosa i policzków rozszerzonych żyłek — z drugiej zaś strony wiosenne promienie słoneczne mają ogromny wpływ na ujawnianie się piegów. A w roku bieżącym przybyły nam jeszcze skutki niezwykle silnych i długotrwałych mrozów czy to w formie silniejszych lub słabszych odmrożeń, zaczerwienienia rąk lub t. p.

I oto powstaje dylemat, jak sobie z tem wszystkim dać radę? Prawda, że na każdym prawie kroku spotykamy ogłoszenia o najróżnorodniejszych środkach bądź zapobiegawczych, bądź leczących wszystkie te dolegliwości. Ale który z nich wybrać? Nieraz już próbowaliśmy kupować szumnie reklamowane preparaty i z rozgoryczeniem stwierdziliśmy, że albo one nam nic nie pomogły, albo też do już istniejących dolegliwości dodały nowe, inaczej powiedziawszy — zaszkodziły i naraziły na długotrwałe leczenie. Nic w tem dziwnego, gdyż w powodzi uniwersalnych środków trudno jest trafić akurat na ten preparat, który dla danej cery jest wskazany. Poważne zakłady kosmetyczno - lekarskie posiadają nieraz po kilka lub kilkanaście preparatów na jedną i tą samą dolegliwość i dopiero po obejrzeniu cery zalecają lub stosują właściwy.



Cała rzecz sprowadza się więc do tego, żeby wiedzieć co, kiedy i jak stosować. A ponieważ sami tego wszystkiego nie wiemy, pozostaje nam zwrócenie się do specjalistów, którzy bez narażania na zbędne wydatki skierują kurację na właściwe tory. Dla wygody naszych czytelników dodajemy, że najpoważniejszym i najsolidniejszym tego rodzaju zakładem w Warszawie jest Instytut Kosmetyczno - Lekarski Izis w gmachu Ord. Hr. Zamojskich przy ul. Żabiej 4.

JANUSZ GROT

O PRZEDWIOŚNIU

DALSZY CIĄG DYSKUSJI

Zasadniczym błędem wszelkich krytyk i dyskusyj nad polskim filmem jest dwubiegunowe przejaskrawienie i przesadzenie. Jedna strona, której typowym reprezentantem jest p. Kazimierz Dobrowolski, litując się nad polskim filmem, wpada w przesadną czułostkowość i zachwycać się będzie najgorszą szmirą rodzimego chowu, li tylko dlatego, że to „nasze"; są wśród nich i tacy nawet, których wzrusza i łechcze mile już ten choćby fakt, że w filmie rodzimej produkcji ujrzą „kawałek" Warszawy, autentycznego naszego stójkowego, czy też wojskowego w polskim mundurze (o to podobno najłatwiej, jak twierdzą złośliwi; zarzuty tyczące się „militaryzacji" polskiego filmu są najzupełniej słuszne, niemniej jednak jak piękne były sceny z naszem wojskiem, w „Katuszach miłości").

Druga strona to ci, o których mówi p. Dobrowolski, że dla nich marka zagraniczna jest już oznaką arcydzieła, gdy ten sam produkt, wypuszczony jako polski zostanie zwartościowany przez nich, jako zero... ale tacy, to przecież jednostki bez określonego punktu widzenia, zaliczmy więc do drugiej grupy tych raczej, którzy od filmu polskiego żądają tylko dociągnięcia do poziomu ogólnego.

A prawa do tego wymogu nikt nam nie odbierze. Ponieważ jednak niemała jest liczba tych, którzy uważają, że dziesięć lat bytowania kinematografji w odrodzonej ojczyźnie nie mogą stanowić jeszcze o konieczności postępu, — należałoby więc uzgodnić wymogi obu stron w ten sposób, że zadowolić nas mógłby film dorównujący poziomowi przeciętnych, średnich obrazów niemieckich, czy amerykańskich. Niestety!.. Łudzimy się tylko, spodziewamy się, oczekujemy i... zawodzimy się. Konstatuję: nie było dotąd zupełnie poprawnego filmu polskiego! były zdjęcia udane częściowo, a rzadziej w całości, — były dobre poszczególne pomysły reżyserskie, — były ciekawe urywki gry aktorskiej,— słowem były fragmenty, a nie było nigdy całości. Widziałem w tym miesiącu stary, bardzo stary obraz „Sfinksa", zamierzchły, spłowiały już zupełnie „Strzał". Smutne porównanie, smutne dla nowych filmów. Od „Strzału" do dziś zmieniły się w polskiej kinematografji drobne szczegóły, poprawiły się nieco zdjęcia, ukinowiono trochę bardziej grę aktorską, zmieniły się pozatem mody, niedostrzegalnej prawie jednak metamorfozie uległy systemy reżyserji. A trzeba pamiętać, że w „Strzale" Warszawa jest miastem o bardzo słabym ruchu ulicznym, w której dorożki, tak szybko u nas wycofane, wiodą jeszcze prym, a dziś jest jednak miastem, metropolją, drgająca temi samemi żywiołami, które stanowią o nowoczesności i rozmachu Paryża, czy Londynu. Czy w polskim filmie nie obowiązuje postęp? „Przedwiośnie" jest typowym polskim filmem. Typowa reżyserja, typowy scenarjusz, typowa gra, typowe wnętrza. Jest to zlepek obrazów gorszych i lepszych, niescementowanych pracą reżysera. Było parę dobrych epizodów, gros jednak stanowią złe i bardzo złe fragmenty. Nie wymienię wielokrotnie już omówionych zbanalizowanych scen, zwrócę uwagę tylko na scenę, w której Baryka, chcąc wyrazić „ogień miłości" całuje Laurę, jakby na wyrywki, w kolejne, jakgdyby numerowane punkty ciała; bardzo wiele scen przypominało wnętrzami i oświetleniami szkołę włoską, a jak wiadomo, ki-



Mary Prevost i Charles Ray „Komedja miłości". Fot. Kolos

nematografja włoska, już od szeregu lat nie posuwa się w sztuce filmowej naprzód. Również grę aktorów wszechstronnie już oceniono, ja wracam jednak jeszcze do kreacji Jaracza, którą większość uznała wprost za genjalną, a nader kulturalny publicysta, Seweryn Romin, przyrównywa ją nawet do kreacyj Jannigsa. Jaracz jest genjalnym aktorem scenicznym, znam kilka jego najprzedniejszych kreacyj scenicznych, skąd mu jednak w filmie do laurów Janningsa! jako Seweryn Baryka był ten znakomity aktor teatralny tylko pospolicie poprawny, nierażący Sugestja uznanego talentu działa...

A teraz jeszcze jeden zasadniczy błąd, tym razem, gdy idzie o dyskusje nad przeróbkami dzieł literackich. Wolno nam porównywać stosunek dzieła literackiego do jego filmowej transpozycji, wolno nam napisać, że jest to sfuszerowanie dzieła przerabianego, ale jednocześnie dzieło filmowe musimy osądzić, jako takie. Wszak „Wschód słońca" z ledwością przypominał sudermanowski „Powrót z Tylży", a przecież nikt na to nie zwracał uwagi, oceniając ten film niezależnie od utworu strawestowanego. „Przedwiośnie" faktycznie sfałszowało swój literacki prototyp, zdegradowało jego idee, mimo, że na straży dzieła Wielkiego Pisarza stać mieli Strug i Stern, a nazwiska te okazały się tymczasem tylko zachęcającą etykietą. Nie w tem jednak leżą błędy realizacji filmu, jako takiego.

Trudno nie być rozgoryczonym. Przygotowuje się szereg nowych polskich filmów. O każdym z nich możemy znowu, jak zwykle, powiedzieć: „film zapowiada się świetnie, znakomity personel techniczny, reżyserski, wspaniała obsada wróżą filmowi, że zapoczątkowuje on nową erę w kinematografji". Prawda? Tak piszemy przed każdym polskim filmem. Przykłady: Wzmianki reklamowe długiemi, długiemi tygodniami donosiły o artyzmie, jaki cechować będzie obraz „W polskich lasach"; bardzo ładnie i sprytnie określano go również, jako pierwszy polski film mówiony" — rezultat jest wszystkim znany. „Tajemnica skrzynki pocztowej" miała posiadać niezwykle oryginalny i inwencyjny scenarjusz, który sam przez się miał już predestynować film do reprezentacyjnego zademonstrowania go zagranicy; również reżyserja i obsada miały stanowić rewelację — rezultat? I znowu nakręca się nowe polskie filmy. Napiszemy, że to i to każą się spodziewać, że i t. d. i t. d. — wszystkim wiadomo przecież... A po premjerze? Trudno, zaprawdę trudno, nie być pesymistą i nie „zrzędzić". Difficile est satiram non scribere.

ODPOWIEDZI OD REDAKCJI

P. Marji K. Poznań. Zbyszko Sawan zawarł umowę z firmą Gaumont w Warszawie i będzie dalej „kręcił" w kraju.

P. Bolesławowi M. Warszawa. Chodziło nam w pierwszym rzędzie o sprawę eksploatowania pracowników Tow. Film. Universal Pict. Corp. Miał być nawet strajk. Ponieważ dyrekcja Universalu załatwiła wszystko w myśl życzeń pracowników — jak twierdzi z własnej dobrej woli a nie pod presją — nie mamy już powodu powracać do tej sprawy.

P. Mary L. z Wilna. Jerzy Marr jest w Warszawie, adres Leofilm, Nowy Świat 39. Hanusz bawi zagranicą, adresu jego nie znamy, reszta w następnym numerze.

P. C. V. Warszawa. Przypuszczamy, że wspomniane filmy nie będą wznawiane. Conrada Veidta zobaczymy w filmie „Eryk Wielki", z Gretą Garbo wyświetla się obecnie film „Żar miłości". Dziękujemy za wyrazy uznania. Pozdrowienia.

P. Maryśka B. Warszawa. „Kochane ‚Kino-Teatr" b. dziękuje i wierzy w szczerość tak miłego listu, możemy sobie stale mówić „Ty"! Przykrości nie zrobimy. Serdeczne pozdrowienia.

P. S. O. Osiek n. N. Zgadzamy się zupełnie z poglądem Sz. Pana co do tej „serownicy" w Panu Tadeuszu, — ale trudna rada, widocznie reżyser bał się, aby — broń Boże, ktoś nie odniósł szwanku.

P. Jan L. Lwów. Mimoto reżyser Reich został podobno zaangażowany do Francji. Szczegóły podamy w następnym numerze.

P. Michałowi C. Warszawa. Dodatek zagraniczny wychodzi w językach: francuskim, niemieckim i angielskim. Dostarczamy go wszystkim fachowcom filmowym w kraju i zagranicą, nie widzimy jednakże potrzeby dołączania go do całego nakładu.

P. Zofji K. Lublin. „Kawał" o tem, że ojciec Sawana miał karuzelę i dlatego Zbyszko ma kręcone włosy, opowiadał nam sam... Sawan, więc rozumie Pani... Pomijając nawet ten zasadniczy szczegół, nie uważamy, aby cała sprawa zasługiwała na jakiekolwiek „rozdmuchiwanie", cowięcej w ten sposób stawia w conajmniej komiczną sytuację właśnie Sawana, którego bardzo cenimy i którego nie chcielibyśmy w żadnym wypadku skrzywdzić.

P. Stanisławowi T. Warszawa. Wątpimy, czy propozycja Sz. Pana zostanie przyjęta, w każdym razie jestto jedyna placówka, którą można tem zainteresować.

P. Henrykowi M. Warszawa. Adres reżysera L. Buczkowskiego: Warszawa, Kliofilm, Hoża 39. Nie wiemy kiedy rozpocznie się kręcenie „Ostatniego pojedynku". O ile nam wiadomo, Kobusza nie wiąże już nic z wytwórnią Kliofilm.

P. Janowi Zim. Warszawa. We wszystkich kioskach gazetowych. Owszem. istniało dawniej, ale bez znaczenia. Był przed wojną.

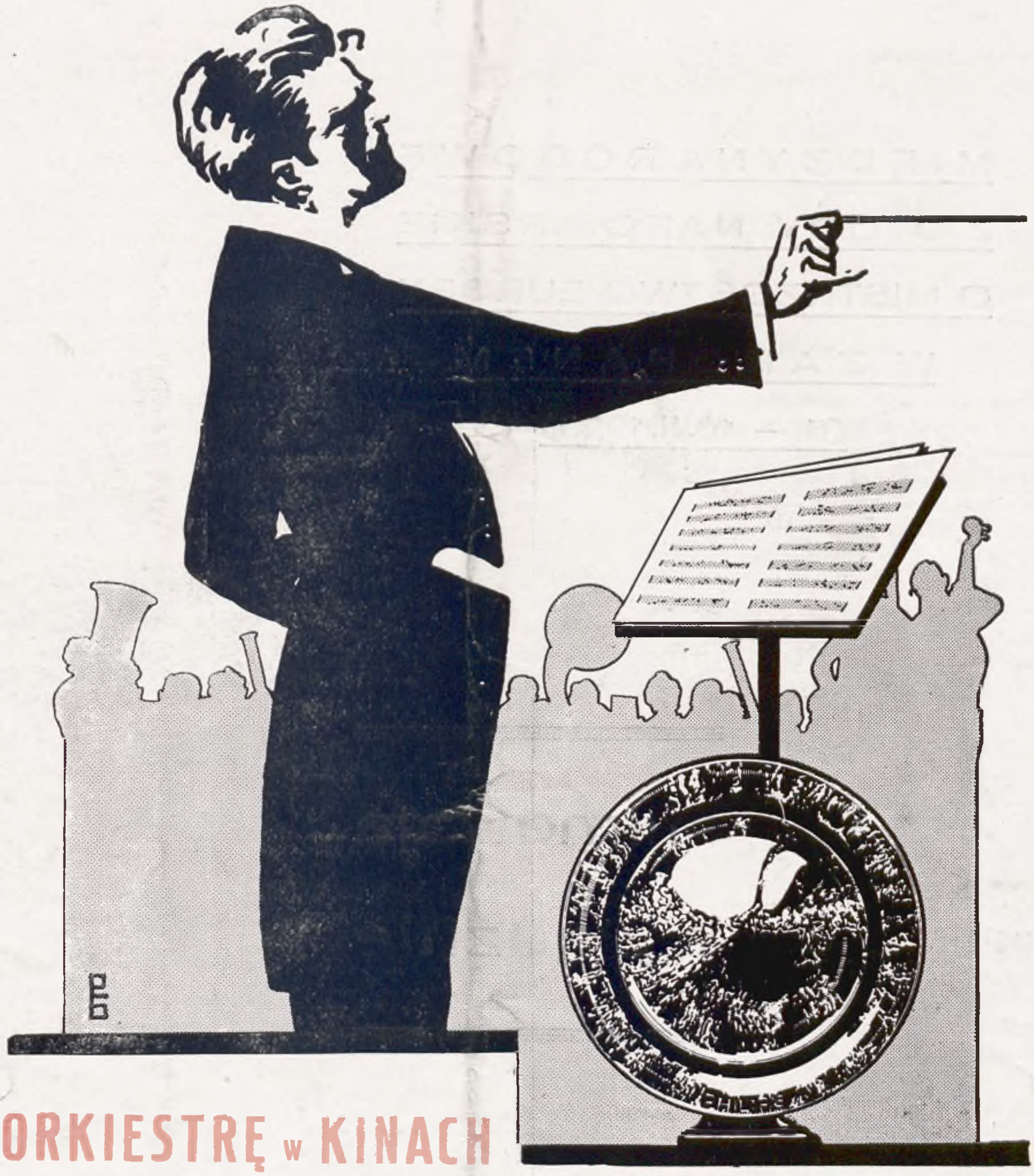
P. Władysławie R. Kraków. Adres Jadwigi Smosarskiej: Warszawa, Koszykowa 35. W „Panu Policmajstrze Tagiejewie" nie gra. Marja Bogda: Warszawa, Leofilm, Nowy Świat 39.

Z powodu braku miejsca, resztę odpowiedzi (już gotowych) zamieścimy w następnym numerze, ważne wysłaliśmy pocztą.

Ceny ogłoszeń:			Konto P. K. O. 18788.	Warunki prenumeraty:	
Okładka	zł.	600.—		Kwart.	5.—
1/1 strona	„	350.—		Półr.	9.50
1/2 strony	„	200.—		Roczn.	18.—
1/4 strony	„	125.—		wraz z przesyłką pocztową.	

Redaktor odpowiedzialny: SEWERYN LUSZTIG — Wydawca: Spółka Wyd. „KINO-TEATR"

Klisze wykonała firma „Cynkograf", Warszawa, Leszno 28. Tel. 320-36. Druk. „KADRA", Warszawa, Długa 50. Tel. 166-30



Drukarnia „KADRA", ul. Długa 50, tel. 186-30.